

Edward W. Said



Joseph Conrad e la finzione autobiografica



ilSaggiatore

In questa monografia, ormai un classico in tutto il mondo, Edward Said affronta l'opera e la vita di Joseph Conrad. L'oggetto letterario più specifico dello studio sono le opere brevi di Conrad, quelle in cui lui sosteneva di trovarsi più a suo agio, e che meglio raccontano della sua incapacità di sentirsi ordinato e fluido come un lungo romanzo, ma piuttosto frammentario e molteplice. L'uomo che ha scritto "Cuore di tenebra" ha lasciato otto volumi di lettere in cui analizza, racconta, rielabora, costruisce e distrugge il suo passato, la sua storia di uomo e scrittore, di migrante e di straniero. Edward W. Said guida il lettore attraverso l'epistolario di Conrad, la sua vita, fatta di una lingua che non gli appartiene e le sue discrasie; in un percorso strutturato Said ci aiuta ad acquisire consapevolezza, ci regala il suo strumento e illumina quello di Conrad.

Editing e conversione a cura di Natjus



Edward W. Said

**Joseph Conrad e la finzione
autobiografica**

Traduzione di Elisabetta Nifosi

www.saggiatore.it

© The Estate of Edward W. Said, 2004

© il Saggiatore S.p.A., Milano 2008

Titolo originale: *Joseph Conrad and the fiction of Autobiography*

Sommario

Introduzione di Andrew N. Rubin

Prefazione

Elenco delle abbreviazioni

PRIMA PARTE. LE LETTERE DI CONRAD

1. Le rivendicazioni dell'individualità
2. Il personaggio e la macchina per maglieria, 1896-1912
3. Le rivendicazioni dell'opera, 1896-1912
4. Mondi in guerra, 1912-1918
5. Il nuovo ordine, 1918-1924

SECONDA PARTE. LE OPERE BREVI DI CONRAD

6. Il passato e il presente
7. L'arte del presente
8. Verità, idea e immagine
9. La linea d'ombra

Cronologia, 1889-1924

Lettera a Robert B. Cunninghame Graham, 8 febbraio 1899

Note

Bibliografia essenziale

Indice analitico

Joseph Conrad e la finzione autobiografica

Ai miei genitori

Introduzione

Fra tutti gli autori che interessarono Edward Said nel corso della sua carriera di critico letterario, Joseph Conrad fu, come osservò egli stesso, «simile a un *cantus firmus*, un basso continuo che ha accompagnato molte mie esperienze». «Nessuno» scrisse «potrebbe rappresentare il destino dello smarrimento e del disorientamento meglio di quanto fece Conrad, e nessuno fu più ironico riguardo al tentativo di sostituire tale condizione con adattamenti e accomodamenti.»¹

A prima vista, sono molti gli aspetti della vita di Joseph Conrad con cui Said poteva identificarsi. Entrambi nacquero e vissero sotto un governo straniero o coloniale. Spinti lontano dalle rispettive madrepatrie, Conrad e Said scrissero in una lingua che non era la loro madrelingua. Condivisero le disorientanti esperienze della dislocazione, dell'esilio e dell'emarginazione. Intrappolati nella separazione tra due mondi (gli *anciens régimes* o i mondi coloniali in declino da cui provenivano e i nuovi, estranei e incerti mondi dove approdarono e dove rimasero), il loro sradicamento culturale e politico impose, per citare le parole di Said, opportuni aggiustamenti e alcuni «adattamenti e accomodamenti». L'esilio acuì sia in Said che in Conrad una spiccata sensibilità, che fece comprendere a entrambi la diversità, la varietà e la particolarità dell'esperienza umana rimanendo coscienti delle sue esclusioni, dei suoi silenzi e dei suoi pregiudizi. E, per molti aspetti, la condizione dell'esilio intensificò e accentuò ulteriormente la loro consapevolezza; la coscienza di almeno due culture, la loro diversità di visione, «produce a sua volta una consapevolezza, dell'esistenza di dimensioni simultanee, una consapevolezza [...] *contrappuntistica*».²

Eppure, le somiglianze tra le loro esperienze sono molto meno importanti per il critico Said di quanto la traiettoria delle loro vite potrebbe suggerire.³ Nessun altro scrittore, afferma Said, è in grado di trasmettere altrettanto bene l'«atmosfera della dislocazione, dell'instabilità e della stranezza».⁴ «Le connotazioni, gli accenti, gli slittamenti, la sensazione di essere all'interno e all'esterno della lingua, di

essere all'interno e all'esterno dei mondi, lo scetticismo, l'incertezza radicale, l'impressione sempre netta che stia per succedere qualcosa di terribilmente importante senza che si riesca a dire di cosa si tratta (cosa di cui Forster si fece beffa) mi hanno costretto, in un certo senso, più di qualsiasi altro scrittore in quella che potrebbe definirsi una camera a eco» osservò Said in un'intervista.⁵

Joseph Conrad e la finzione autobiografica, edizione riveduta della tesi di laurea che Said discusse in origine sotto la supervisione di Monroe Engel e Harry Levin presso la Harvard University, è un'«esplorazione fenomenologica della coscienza di Conrad». È un'indagine approfondita e rigorosa di come le opere brevi di Conrad siano mediate e quindi rafforzate dalle sue lettere, pubblicate a cura di Gérard Jean-Aubry nel 1927, tre anni dopo la morte di Conrad. L'esame delle lettere non rappresenta, tuttavia, un tentativo di mettere in relazione le realtà vissute dallo scrittore con la sua opera, la narrazione della vita di Conrad con le narrazioni contenute nelle sue opere brevi. Piuttosto, Said utilizza la dinamica presente tra le lettere e le opere brevi di Conrad per indagare ciò che esprime le terrificanti ambiguità e le connotazioni particolarmente inquietanti della sua produzione letteraria. Se le lettere rappresentano la relazione tormentata che Conrad intratteneva con se stesso - relazione mediata dal problema della lingua - esse elaborano, quindi, anche le inspiegabili tensioni e le complesse forze letterarie presenti nelle opere brevi.

Le lettere (in particolare le più affascinanti, scritte a Robert Cunninghame Graham) ritraggono Conrad in tormentato conflitto con se stesso, conflitto da cui egli è totalmente incapace di trarre alcun significato. Esse esprimono a più riprese le frustrazioni derivanti dall'inadeguatezza delle parole, i loro slittamenti di significato e la generale incapacità della lingua di delineare o di racchiudere pienamente l'esperienza in una parola o in una frase. Conrad racconta all'amico Arthur Symons di come egli abbia «cavato il suo inglese» da una «nera notte».⁶ A Edward Garnett confida che l'esigenza di scrivere è vana, come «sollevare il mondo senza un fulcro».⁷ In una lettera citata da Said, Conrad scrive: «Non vedo niente, non leggo niente. È come una specie di tomba, e al contempo un inferno dove bisogna scrivere, scrivere, scrivere».⁸ Secondo Conrad, la scrittura avviene - se avviene - in presenza di niente in particolare e in assenza di tutto in generale. L'esigenza di «scrivere, scrivere, scrivere» diventa la necessità quasi assurda di dare conto o di dire tale contraddizione. L'attività letteraria

è fondamentalmente un processo atto a catturare la particolarità delle parole che spariscono nell'oscurità spettrale prima di potersi fuggevolmente incarnare in una qualsiasi forma.

La rappresentazione della discrepanza tra il soggetto della lingua e l'oggetto della scrittura è, in sostanza, una crisi della mimesi, che ha la sua unica, ironica, soluzione nell'intenzionale impiego di adattamenti e accomodamenti di vario genere. «Se il mondo è un conflitto di egoismi deliberati» scrive Said

la necessità di riconoscimento è l'egoismo originario, la radice da cui deriva tutto il resto. Nel cercare supporto complice della riflessione, tuttavia, colui che compie un'azione è inevitabilmente obbligato a ridursi a un livello inferiore ai normali limiti della vita umana attiva. La forza si esaurisce poiché l'azione passata viene privata di tutto il contenuto dal presente che riflette. Solo le tenebre tutt'attomo rimangono sostanzialmente palpabili. Nel presente, il potere corrosivo del pensiero e dell'interpretazione assorbe completamente la situazione concreta e porta a un ingrandimento anarchico dell'essere. Il muto, o pressoché muto, «agente» che desidera essere pienamente capito si fa più semplice e diretto, diventa sempre meno accessibile alla mente complessa e al suo atto riflessivo. E la mente snervata che riflette, desiderando trovare sollievo nell'azione, diventa ancora più complessa, sempre meno in grado di afferrare le cose *così come sono*.⁹

L'accento posto da Said sulla preoccupazione fenomenologica (essere condannati al significato) e sulla condizione esistenziale (essere condannati a vivere) fornisce le coordinate di un'antinomia (l'opposizione tra un soggetto tormentato e un oggetto dinamico) che viene trasposta nelle opere stesse. Egli individua tre diverse fasi nello sviluppo letterario di Conrad: dal 1896 al 1913 (dalla decisione di diventare scrittore al suo riconoscimento in quanto tale); dal 1914 al 1918 (lo scompiglio della guerra e la fine degli *anciens régimes*; e infine dal 1918 al 1924 (quando Conrad, come l'Europa, si arrese a una precaria riconciliazione).

Quando egli rilegge Conrad in rapporto alle congiunture di questi processi storico-sociali, l'interazione attiva tra le lettere e le opere brevi svela alcuni modelli, proprio perché l'antinomia rafforza la capacità di Said di descrivere e analizzare i procedimenti letterari e le strategie narrative di

Conrad. Pertanto, nelle prime opere brevi di Conrad, si riscontra il deciso tentativo di comprendere un'azione che, al momento del suo inesplicabile verificarsi, si oppone con intransigenza alla penetrazione del pensiero.¹⁰ La «quiete sinistra»¹¹ con cui si aprono opere come *Un avamposto del progresso*, *Il negro del «Narcissus»*, *Giovinezza*, *Cuore di tenebra*, *Domani*, *Il compagno segreto* e *Freya delle Sette Isole* è resa ancora più disturbante dall'ambientazione delle storie in luoghi sconosciuti e remoti. Il modello retrospettivo ripetuto in opere come *Falk*, *La laguna*, *Tifone*, *Karain*, *Cuore di tenebra* e *Il negro del «Narcissus»* con differenti varianti consolida in tutte l'idea che il discorso del presente non possa assolutamente racchiudere o circoscrivere il passato.¹² La tensione tra la condizione della narrazione e la storia spesso produce uno strano fenomeno letterario in cui «sia la storia sia colui che la racconta paiono ritrarsi» l'uno nell'altro.¹³ Inoltre, l'impossibilità di mostrare chiaramente la causa di una serie di eventi particolari e determinati porta solo a un'ulteriore ricerca delle loro cause e origini - un processo, questo, estremamente interessante e insensatamente infinito che può solo essere descritto come oscuro, imperscrutabile, impenetrabile e intransigente.¹⁴ In generale, le storie sono testimonianze di illusioni, ma il vero significato sotteso non viene mai rivelato, tranne che nella forma enigmatica del discorso riportato: «l'orrore, l'orrore».

In nessuna opera le implicazioni del primo esame effettuato da Said sulle tecniche di Conrad sono espresse in maniera più incisiva che nella sua successiva interpretazione, «Due diverse prospettive in *Cuore di tenebra*», in *Cultura e imperialismo*. Il racconto di Conrad fornisce uno straordinario resoconto degli atteggiamenti imperiali di conquista e della tremenda devastazione che li accompagnò; a differenza, però, delle opere di altri scrittori coloniali della fine del XIX secolo, Conrad non fornisce un resoconto lineare, narrato in modo diretto, della ricerca che Marlow fa di Kurtz. Said sostiene che *Cuore di tenebra* sia una «drammatizzazione della figura di Marlow».¹⁵ Componendo il racconto di Marlow come una storia intricata raccontata a un gruppo di uomini d'affari che lo ascoltano mentre aspettano sul ponte della *Nellie* che la marea faccia rialzare il Tamigi, Conrad ne sottolinea la contingenza. Il racconto di Marlow, come afferma Said, è drammatizzato, «interpretato», e in tal modo richiama l'attenzione sui numerosi registri coinvolti. I resoconti di Marlow sono interpretati con cura, ma rappresentano anche «dislocazioni

nel linguaggio del narratore». ¹⁶ Marlow non è mai chiaro, anzi sembra solo capace di rendere la storia sempre più oscura.¹⁷ Il testo viene complicato, afferma Said, dalla presenza in esso di circa sei «lingue» o registri, ognuno con specifiche e proprie modalità di espressione e locuzioni, ognuno racchiuso in una precisa sfera temporale, ognuno con propri punti di vista. Queste distinzioni, suggerisce Said, rappresentano il modo in cui Conrad cercò di risolvere la crisi mimetica che lo frustrò per tutta la sua carriera. «Distribuendo e spargendo nuovamente, quindi ri assemblando, la lingua in voci» scrive «egli riuscì a mettere in scena il suo lavoro di scrittore.»¹⁸

Nel racconto, la tensione letteraria interviene a turbare l'intera costruzione della realtà, ma al contempo rivela la contingenza della scrittura quale atto di pura e semplice volontà umana teso a dare al linguaggio forma testuale. Eppure, proprio in quel modo, «se Conrad riesce a dimostrare che tutta l'attività umana si basa sul controllo di una realtà profondamente instabile a cui le parole si avvicinano solo per volontà o convenzione, la stessa cosa non si può dire dell'impero, del fatto di venerarne l'idea e via dicendo. Con Conrad quindi ci troviamo in un mondo che viene fatto e disfatto continuamente».¹⁹ La drammatizzazione della crisi dei poteri mimetici della lingua introdotta da Conrad, sostiene Said, mostra la rarità e contingenza storica dell'imperialismo e nello stesso tempo attesta le idee principali e prevalenti che ne costituiscono la base. Conrad, scrive Said, «dà modo ai suoi lettori moderni di *immaginare qualcosa di diverso* da un'Africa suddivisa in dozzine di colonie europee anche se... egli non aveva idea di come sarebbe diventata».²⁰ Nel momento in cui Conrad scriveva (1898-1899), non era stato ancora elaborato alcun discorso coerente di resistenza anticoloniale per sfidare la violenza sistematica che l'Europa perpetrava con enormi costi umani in Africa e altrove. Eppure, è fondamentale sottolineare l'osservazione di Said secondo la quale Conrad fornisce le condizioni per una coscienza alternativa e «immaginata», mantenendo al contempo l'autonomia del testo quale opera d'arte. Solo dopo avere terminato la spiegazione dei particolari elementi del testo implicati nella drammatizzazione del racconto di Marlow, Said sostiene che *Cuore di tenebra* fornisce le condizioni letterarie per poter *immaginare* un altro spazio o un'altra geografia, non sottomessa al dominio e alla conquista imperialistica.

L'elaborazione di questa tecnica ha implicazioni piuttosto

interessanti per l'approccio di Said nel suo complesso, poiché i problemi che Conrad solleva implicano la radicale possibilità di rappresentare e conoscere il mondo in termini non dominanti e non coercitivi - il che, in sostanza, è lo scopo principale e l'intenzione prioritaria dell'*œuvre* di Said. Questa osservazione ci permette di delineare il suo progetto e la dialettica del suo percorso critico complessivo nell'ambito più ampio della sua teoria e critica letteraria e culturale: da *Joseph Conrad e la finzione autobiografica* (1966), passando per *Orientalismo* (1978), fino all'ultima opera pubblicata mentre era ancora in vita, *Umanesimo e critica democratica* (2003).

La visione radicale del linguaggio di Conrad dà modo di sviluppare un'interpretazione critica. Tale visione è oggetto di una prolungata attenzione, di numerose riletture²¹ e di varie svolte teoretiche, e in seguito diventa spunto per l'incessante indagine e per lo scetticismo di Said stesso. Probabilmente egli scopre questo scetticismo leggendo per la prima volta le lettere di Conrad; a ogni modo, qualsiasi ne sia la fonte, la letteratura di Conrad lo appassionò per tutta la vita. Le tecniche letterarie di Conrad e i problemi che esse pongono condussero Said alle opere di Nietzsche e Foucault. Ma il punto centrale è che l'interesse di Conrad per i poteri mimetici del linguaggio e l'attività volontaria della scrittura diventa un elemento importante in *Orientalismo*.

Orientalismo è intriso del pertinace studio condotto da Said sulla radicale visione del linguaggio di Conrad. «Il *termine* [il corsivo è del sottoscritto] che lo designa [l'Oriente]» scrive Said «ha funzionato come nucleo intorno al quale si sono cristallizzati e stratificati significati, associazioni e implicazioni, la cui ragione stava nel discorso intorno all'Oriente», permettendo così all'«Oriente» di divenire il soggetto del discorso occidentale.²² «Mostrando che tutta l'attività umana si basa sul controllo di una realtà profondamente instabile a cui le parole si avvicinano solo per volontà o convenzione»,²³ Conrad anticipa l'affermazione nietzschiana di Said secondo la quale l'«Oriente» diventa l'«intenzione di comprendere - e spesso di controllare, manipolare e perfino assimilare - un mondo nuovo, diverso».²⁴ Nietzsche, al quale egli paragona Conrad,²⁵ chiede:

Che cos'è allora la verità? Un esercito in movimento di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve, una somma di relazioni umane, che sono state poeticamente e retoricamente ingigantite, trasposte, ingioiellate, e che, per

essere state usate a lungo, appaiono ad un popolo salde, canoniche e vincolanti: le verità sono illusioni, di cui si è dimenticato che sono tali; metafore, che sono state abusate e private della forza di senso; monete, che hanno perduto la loro effigie e che pertanto vengono considerate metallo e non più monete.²⁶

Per comprendere le relazioni umane e le tecniche retoriche con cui esse sono state consolidate, è necessario, come osserva Said, cambiare le parole che sostituiscono l'esistenza e le discontinue relazioni tra gli esseri umani. Tale interpretazione richiede l'invenzione di nuovi linguaggi che vengono attivati dalla memoria delle realtà ridotte al silenzio e seppellite nella lingua.²⁷ Nello *space of words* («spazio di parole»),²⁸ la conoscenza criticamente consapevole delle numerose interazioni tra culture e tradizioni può creare le condizioni per la liberazione e, soprattutto, far maturare una consapevolezza delle alternative immaginate che, come mostrano questo e altri libri, possono essere scoperte nella letteratura.

Andrew N. Rubin

Prefazione

Le lettere di Conrad (che, a oggi, ammontano a otto volumi pubblicati) forniscono una testimonianza, quasi imbarazzante per quanto è ricca, dell'intensità e varietà della sua attività intellettuale. Eppure, i critici ne hanno fatto un uso molto limitato. I biografi le citano solo per documentare il suo stato d'animo in un dato momento o per sostenere una tesi occasionale sulle sue opinioni in merito al tale o talaltro argomento.

I commentatori per lo più non ne hanno tenuto conto, sostenendo giustamente che sarebbe necessario lavorare sull'intero corpo delle lettere, oppure lasciar perdere. Io ho scelto la prima tra queste due ipotesi alternative di lavoro, che è decisamente più interessante, poiché ritengo che se Conrad scrisse di sé, dei problemi relativi alla definizione della propria identità più profonda, con tale insistita urgenza, parte di ciò che scrisse non può non avere significato per la sua opera. Trovo, cioè, difficile credere che un uomo sia così propenso a dilungarsi su di sé lettera dopo lettera, e non riutilizzi e riformuli le relative intuizioni e scoperte nelle proprie opere letterarie.

In un primo momento, intrapresi uno studio cronologico delle lettere. Dopo qualche tempo, esse mi sembrarono, da un lato, formare un tutto organico e, dall'altro, ripartirsi naturalmente in gruppi corrispondenti alla consapevolezza di sé, come uomo e come scrittore, acquisita progressivamente da Conrad. In esse ricorrevano alcuni temi, modelli e immagini dominanti, proprio come avviene nella sua opera estremamente strutturata. Inoltre, ebbi la possibilità di scoprire un curioso fenomeno della vita di Conrad, puntualmente documentato dalle lettere. La creazione di una personalità pubblica servì a Conrad per mascherare le difficoltà più profonde e maggiormente problematiche che egli incontrò nel rapportarsi con se stesso e con il lavoro. L'apice intellettuale e spirituale delle lettere — intese come la storia personale di Conrad — coincise non solo con la realizzazione del desiderio di scoperta del proprio essere, ma anche con il culmine di

un'importante fase della storia europea: la Prima guerra mondiale. In tale periodo si verificò una radicale trasformazione culturale, e questo influenzò l'attività spirituale e artistica di Conrad fino alla morte, avvenuta nel 1924.

La dinamica interna delle lettere pare trovare una corrispondenza particolarmente stringente con le opere brevi. In primo luogo, Conrad fu sempre convinto (o forse si autoconvinse) che la qualità artistica emergesse più chiaramente nelle opere brevi che in quelle lunghe. In secondo luogo, egli riteneva di poter esercitare un maggiore controllo sulle forme brevi più che su quella lunga del romanzo e di potersi pertanto esprimere appieno in opere di breve respiro; l'origine di tale idea è da ricercare nella sua insicurezza, una preoccupazione ossessiva che si manifesta nelle lettere. Conrad pensava che la sua vita somigliasse a una serie di brevi episodi (piuttosto che a una narrazione lunga, continua e ordinata), poiché egli stesso era varie persone, ognuna delle quali viveva una vita scollegata dalle altre: era un polacco e un inglese, un marinaio e uno scrittore. Era quindi naturale per lui esprimersi più efficacemente nelle opere brevi, per quanto non sia sempre vero che i suoi racconti presentano meno imperfezioni dei suoi romanzi. Spero, perciò, che lo studio congiunto delle lettere e delle opere brevi da me condotto riesca nell'intento di fornire una griglia di lettura esauriente dell'opera integrale di Conrad. Dapprima scoprii che i circa trenta racconti di Conrad accompagnano, riflettono e fungono da commento ai suoi scritti privati, poiché ognuno di essi è scritto secondo una «modalità retrospettiva», seppur di volta in volta diversa - la stessa modalità, ugualmente varia, adottata nelle lettere. A quel punto mi fu possibile leggere i racconti non solo come oggetti letterari, ma anche, insieme alle lettere, come oggetti di uso e valenza spirituale per l'uomo Conrad. Tale lettura non solo fornisce nuovi appigli e soluzioni per affrontare le difficoltà intrinseche all'opera di Conrad, ma spiega anche gran parte del suo successo e della sua forza. Infine, spero che tale lettura arricchisca e accresca la nostra ammirazione per Conrad inteso come artista pienamente consapevole di sé, responsabile e serio. Questo ritratto della sua mente e della sua opera bilancerà, credo, l'interpretazione corrente di Conrad come autore di un'opera letteraria «mitica» o «inconsapevole».

In origine, questo saggio era una tesi di laurea discussa presso la Harvard University. Sono profondamente grato a Monroe Engel e Harry Levin (che lessero e commentarono il manoscritto originale) per il loro generoso incoraggiamento e

per la loro stima. E. Duncan Aswell ha molto gentilmente letto e commentato il manoscritto; i suoi suggerimenti mi sono stati di grande aiuto per le ultime revisioni. Sono molto grato a Joyce Lebowitz della Harvard University Press per la sua assistenza editoriale esperta e amichevole. All'incrollabile supporto e interesse di mia moglie Maire, le parole «debito» e «grazie» non rendono sufficientemente merito.

E.W.S.
New York, ottobre 1965

Elenco delle abbreviazioni

Raccolte di lettere

In traduzione italiana

Epistolario - Epistolario di Joseph Conrad, Bompiani, Milano 1966.

In lingua originale

Blackwood-Joseph Conrad: Letters to William Blackwood and David S. Meldrum, Duke University Press, Durham 1958.

Curie - Conrad to a Friend, 150 Selected Letters from Joseph Conrad to Richard Curie, Doubleday, Doran and Company, New York 1928.

Garnett - Letters from Joseph Conrad, 1895-1924, Bobbs-Merrill Company, Indianapolis 1928.

Lettres - J. Conrad, Lettres françaises, Gallimard, Paris 1930.

LL, I o II - Gérard Jean-Aubry, Joseph Conrad, Life and Letters, 2 voll., Doubleday, Page and Company, Garden City, ny 1927.

Poradowska - Letters of Joseph Conrad to Marguerite Poradowska, 1890-1920, Yale University Press, New Haven 1940.

Opere di narrativa

Titolo e numero romano corrispondente al volume in traduzione italiana: Joseph Conrad, *Tutte le opere narrative di Joseph Conrad*, 5 vol., Mursia, Milano 1981-1986; opere e volumi come indicati di seguito:

I Tutti i racconti e i romanzi brevi

L'ufficiale dai capelli neri; *Le sorelle*; *Gli idioti*, *Il negro del «Narcissus»*-, *Un avamposto del progresso*-, *La laguna*-, *Karain: un ricordo*-, *Il ritorno*-, *Giovinezza*-, *narrazione*-, *Cuore di tenebra*-, *Tifone*-, *Talk: ma reminiscenza*, Amy Foster; *Domani*; *Al limite estremo*; *Gaspar Ruiz: racconto romantico*-, *La bestiaccia: racconto*

indignato-, Un anarchico: racconto disperato-, Il delatore: racconto ironico-,

Il Conde: racconto patetico-. Il duello: racconto militare-, Il compagno segreto: un episodio della costa-, Un colpo di fortuna-, storia di porto-, Il principe Roman-, Il socio-, Freya delle Sette Isole: ma storia di bassifondi, La locanda delle due streghe-. una scoperta-, Per colpa dei dollari-, Il piantatore di Malata-, La linea d'ombra: una confessione; L'animo del guerriero-, Il racconto-, Prefazioni e Note d'Autore.

II Romanzi della Malesia

La follia di Almayer; Un reietto delle isole-. Il salvataggio-. Lord Jim.

III Romanzi occidentali

Nostromo-, L'agente segreto-, Con gli occhi dell'Occidente-, Il caso.

IV Ultimi romanzi

Vittoria-, Romanzi mediterranei; La freccia d'oro; Suspense; Il pirata.

V Opere varie. Autobiografia, saggi, teatro e cinema

Autobiografia: Il diario del Congo-, Lo specchio del mare-, Una cronaca personale.

*Saggi: Note di vita e di letteratura; Ultimi saggi. Scritti non raccolti in volume-. Alphonse Daudet; Un osservatore in Malesia; Racconti di mare; The Inheritors. Una lettera di J.C.; Guy de Maupassant; «Crainquebille»; Un'occhiata a due libri; Henry James. Un apprezzamento; Sull'aggressione nel Mar del Nord; L'autocrazia e la guerra; Libri; Il mio miglior racconto e perché; John Galsworthy; Il censore teatrale; «L'Ile des Pingouins»; Il silenzio del mare; La vita nell'Aldilà; Un allegro girovago; Lo sforzo ascendente; Alcune riflessioni sul naufragio del *Titani*; Di certi aspetti dell'ammirevole inchiesta sul naufragio del *Titanic*, Il futuro di Costantinopoli; Un posto amico; Protezione dei transadantici; La Polonia rivisitata; Nota sul problema polacco; La costa oscurata; Volo; Turgenev; Tradizione; Il signor Conrad non è ebreo; Prime notizie; «Ben fatto»; Il crimine della spartizione; Fiducia; Memorandum; Stephen Crane: una nota senza date; La Pattuglia di Dover;*

*Il naufragio del *Dalgonar*, Cucina; Fuori della letteratura; La creatività in Proust; Stephen Crane; Viaggi; Viaggio*

transatlantico; Il Torrens. Un omaggio personale; La geografia e alcuni esploratori; Natale in mare; Prefazione a *The Shorter Tales of J.C.*; Il suo libro di guerra; Leggende.

Teatro: *Ancora un giorno*; *L'agente segreto*; *Anne la ridente*.

Cinema: *L'uomo forte*.

Prima parte. Le lettere di Conrad

Occorre che la lingua sia, intorno ad ogni soggetto parlante, come uno strumento dotato dell'inerzia sua propria, delle sue esigenze, delle sue costrizioni e della sua logica interna, e tuttavia resti sempre aperta alle loro iniziative (come d'altronde agli apporti bruti delle invasioni, delle mode e degli eventi storici).

M. Merleau-Ponty, *Il metafisico nell'uomo*

1. Le rivendicazioni dell'individualità

Il 1° novembre 1906, dopo avere ricevuto da Conrad una copia de *Lo specchio del mare* con una dedica affettuosa, Henry James scrisse al suo eccentrico collega anglo-polacco: «Nessuno ha *conosciuto*, per farne uso intellettuale, le cose che tu conosci, e la tua attività di artista, in questo campo, non ha precedenti». ²⁹ Conrad non avrebbe potuto sperare in un omaggio più eloquente alla maestria con cui, in quel volumetto di bozzetti marinareschi, aveva intenzionalmente mediato le rivendicazioni della memoria e dell'artificio. *Lo specchio del mare*, tuttavia, era un'opera gradevole, modellata da Conrad con ciò che James definiva «il prodigio della vostra esperienza passata». Per un osservatore superficiale, cosa che James non era, l'esperienza di Conrad aveva principalmente a che fare con navi e porti stranieri, mari e tempeste: per lo meno, questo era quello di cui sembrava trattare *Lo specchio del mare*. Tuttavia, per Conrad, come per James, altro emigrato che parlava a nome di una comunità di «esistenze afflitte», l'esperienza era una lotta spirituale che nutriva ciò che Flaubert aveva definito «la lunga pazienza della vita artistica». Quando ne *Lo specchio del mare* Conrad coprì la sua intensa e profonda esperienza con un velo che mostrava pochissimo di ciò che la vita gli era veramente costata, agì come Almayer, uno dei suoi personaggi, il quale, cancellando le orme della figlia sulla sabbia, nega il dolore che essa gli ha causato.

Persino nelle migliori opere di Conrad molto spesso è presente un velo di prosa eccessivamente retorica e melodrammatica che distrae, e che critici come Frank R. Leavis, sensibili a un uso più preciso ed efficace della lingua, hanno pesantemente attaccato. Tuttavia, a mio parere, non basta criticare tali imprecisioni relegandole al rango di effusioni di uno scrittore che vuole attirare l'attenzione su di sé. Al contrario, Conrad si nascondeva dietro la retorica, la utilizzava per le sue necessità personali senza pensare alle sottigliezze di tono e di stile che gli scrittori successivi avrebbero voluto da lui. Era uno straniero insicuro, che scriveva di esperienze complesse in una lingua che non era la

sua, e di questo era fin troppo cosciente. Di conseguenza, la sua prosa stravagante o colloquiale — laddove è più evidente — è il tentativo di un anglo-polacco insicuro di trovare la modalità espressiva meno barbara e più «stilistica». Inoltre, è il modo più semplice per nascondere l'imbarazzo e le difficoltà dell'esistenza notevolmente disordinata di un polacco che sapeva esprimersi in modo forbito, che parlava francese, che scelse volontariamente l'esilio, che aveva un passato da marinaio e che a un certo punto, per ragioni a lui non del tutto chiare, diventò uno scrittore di cosiddette storie di avventura. La prosa di Conrad non è l'immeritata ampollosità di uno scrittore incurante, ma il risultato concreto e specifico della sua titanica lotta con se stesso. Se a volte fa un uso eccessivo di aggettivi, è perché non riuscì a trovare un modo migliore per spiegare la sua esperienza. Nelle prime opere, tale fallimento è il tema centrale. Nel mettere per iscritto le parole, egli non riuscì a salvare il significato della sua esperienza indisciplinata. E non riuscì neanche a salvare se stesso dalle difficoltà della vita: ecco perché le sue lettere, in cui vengono trattati esplicitamente tutti questi problemi, sono necessarie per capire appieno la sua opera.

Il dolore e il grande impegno sono l'essenza profonda della storia spirituale di Conrad, come dimostrano le sue lettere. A tale proposito si può citare, a buon diritto, l'osservazione appassionata che Newman fa nell'*Apologia*, ovvero che un documento autobiografico (e una lettera lo è di certo) non è solo una cronaca di stati mentali, ma anche un tentativo di rappresentare l'energia individuale della propria vita. Quell'energia fu subito evidente, e si impose all'attenzione, fin dalla pubblicazione di *Joseph Conrad, Life and Letters* di Jean-Aubry, nel 1927.

Le numerose difficoltà di cui le lettere danno dimostrazione sono, tuttavia, le difficoltà della vita spirituale di Conrad; i critici quindi sono pressoché obbligati ad associare i problemi della sua vita ai problemi della sua opera; il compito che mi propongo qui, diverso ma tangente, è di osservare la relazione che intercorre in primo luogo tra le lettere e l'uomo e, in secondo luogo, tra le lettere e l'opera. Ogni lettera è un esercizio dell'individualità di Conrad, poiché egli mette in relazione il suo presente con il suo passato, forgiando un nuovo legame di consapevolezza di sé. Prese nella loro totalità, le lettere di Conrad giunte a noi offrono una lenta e progressiva scoperta della sua mente, del suo temperamento,

del suo carattere — in breve, una scoperta che rappresenta la storia spirituale di Conrad scritta da Conrad stesso.

Sondare analiticamente gli interessi più profondi di una persona non è mai un compito facile. Ma anche nel caso di uno scrittore come Conrad, così intensamente ripiegato su se stesso, è possibile considerare le lettere nei termini essenziali, per non dire semplici, della loro disposizione interna. Citare il «dolore» e l'«impegno» come segni distintivi dell'esperienza di Conrad, per esempio, rivela poco dell'uomo nello specifico, sennonché egli si permetteva di tornare ripetutamente su ciò che causava dolore e richiedeva impegno. Tuttavia, esiste una maniera di rappresentare Conrad con un atteggiamento o un modo di essere caratteristico e coerente che ci consente di capire quello contro cui lottava: essa consiste nell'applicare la saggia osservazione di Richard Curie secondo cui Conrad «era assorbito [...] nell'intero meccanismo dell'esistenza».³⁰ In questi termini, non solo è possibile apprendere il grado e il tipo di dolore e di impegno di Conrad, ma se ne possono scoprire anche le immediate ragioni. Visto che, com'è ovvio, la saggezza della frase di Curie non è probabilmente voluta e visto che le lettere di Conrad non sono formali o sistematiche, ma informali e personali, in esse si riscontra un particolare tipo di «coinvolgimento», soprattutto in ragione del fatto che l'esistenza che conduceva era palesemente ricca di tribolazioni. Questo perché il coinvolgimento di Conrad, a mio avviso, era dovuto, da una parte, al fatto che egli mostrasse una grande dose di irrequieta sottomissione alle complessità della vita e, dall'altra, al fatto che affrontasse tale sottomissione non come un *fait accompli*, ma come un atto del vivere costantemente rinnovato, non come una *condition humaine*, ma come una *condition humanisée*. «L'intero meccanismo dell'esistenza» spiega ulteriormente gli interessi di Conrad, confermando l'ipotesi secondo la quale la vita è un insieme di eventi particolari. Alcuni di tali eventi, soprattutto quelli riguardanti il suo benessere, erano collegati e pervasi da un'inevitabilità meccanica e perversa; alle strutture di tali eventi non poteva essere attribuito alcun ottimismo cosmico. Egli semplicemente era e si sentiva un uomo torturato da un'infinità di situazioni intollerabilmente fisse alle quali pareva tornare di continuo, e questo esercitava su di lui un curioso fascino. La dinamica di queste situazioni persistenti affascinò Conrad dall'inizio alla fine dei suoi scritti. Le lettere registrano con dovizia di dettagli sia le situazioni in se stesse sia il modo in cui si sviluppano (e rivelano la loro espressione metaforica).

C'è ancora qualcosa da aggiungere sulla frase affascinante: «l'intero meccanismo dell'esistenza». Dal punto di vista di Conrad - tale frase trova, infatti, echi solidali nelle lettere - essa è un'affermazione riguardante un certo tipo di psicologia del conscio. A prima vista ricorda la psicologia meccanicistica del XVIII secolo, per esempio la teoria dell'associazione e il determinismo elementare di David Hartley. A noi contemporanei, tuttavia, la frase richiama subito i luoghi comuni della psicologia freudiana e junghiana, il «meccanismo» dell'inconscio, i complessi, i miti, gli archetipi e i rituali in cui ogni individuo si trova in qualche modo coinvolto. Eppure, nel suo straordinario studio *L'immaginazione; idee per una teoria delle emozioni*, Jean-Paul Sartre evidenzia l'intrinseca contraddizione di una psicologia limitata all'inconscio. Il filosofo scrive: «La contraddizione profonda di tutta la psicoanalisi è quella di presentare un legame di causalità e *nel contempo* un legame di comprensione fra i fenomeni che studia. Questi due tipi di relazione sono incompatibili».³¹ La distinzione delineata da Sartre tra la causalità e la comprensione è utile per far notare che l'analisi di una *cause* ipotetica non rende logicamente comprensibile l'*effect*. Se possiamo affermare che in sostanza l'inconscio determina il conscio - e su questo punto non vi sono dubbi - siamo ben lontani dal capire il conscio quando si presenta a noi. A mio parere la critica letteraria è più interessata alla comprensione, poiché l'atto critico è prima di tutto un atto di comprensione: la specifica comprensione dell'opera scritta, e non delle sue origini in termini di teoria generale dell'inconscio. Inoltre, la comprensione è un fenomeno della coscienza, ed è nell'apertura della mente conscia che il critico e lo scrittore si incontrano per impegnarsi nell'atto del conoscere e per diventare consapevoli di un'esperienza. Solo tale impegno, realizzato nell'interesse della fedeltà letteraria e storica, può evitare che l'osservazione di Conrad «Sono un incubo vivente» venga accettata (o respinta) come un'effusione iperbolica invece che come un autentico e intenso fatto dell'esperienza.

Da scrittore, il compito di Conrad era quello di fare un uso intellettuale di ciò di cui era venuto a conoscenza, dove «uso», nel senso jamesiano del termine, significa presentare, rendere manifesto. Inoltre, ritengo di non sovrinterpretare il complimento di James se sottolineo il fatto che Conrad riconosceva la differenza tra il presentare l'esperienza personale per una fruizione pubblica, da una parte, e per pochi

intimi dall'altra. Le lettere di Conrad e, di conseguenza, la mia discussione vertono esattamente sul processo con cui si rende manifesta e intelligibile l'esperienza a beneficio degli amici intimi dello scrittore. Per prima cosa dobbiamo indagare l'*idioma* che Conrad utilizza per presentare la propria esperienza: le parole e le immagini che scelse per esprimersi. In termini filosofici, questo studio tenta di esplorare fenomenologicamente la coscienza di Conrad in modo da chiarirne l'approccio mentale, sia nella sua peculiarità che nell'energia. Il grande valore delle lettere, quindi, sta nel fatto che esse rendono possibile tale studio svelando i retroscena della speculazione e dell'intuizione che rafforzano l'opera letteraria.³²

Quando «conoscere» e «conoscere per farne uso intellettuale» compaiono nella stessa frase, quando ciò che viene descritto e l'idioma di tale descrizione sono considerati come un'unità indissolubile, Conrad stesso emerge dalle lettere come una realtà intellettuale e spirituale in considerevole sviluppo. I meccanismi dell'esistenza che descrive e il modo in cui li descrive sono propri di Conrad. Nei momenti di maggiore retorica (e sicuramente in questo le lettere superano spesso le opere) si riconosce una mente abituata a lavorare, anche se forse con meno energia del solito. Molto più spesso le raffiche di «paroioni» che utilizza, quali *vita*, *l'incommensurabile*, *l'anima*, portano con sé l'orgogliosa robustezza della tradizione europea dell'etica empirica, poiché in tali situazioni il criterio ricorrente di base è il senso del *vécu* dell'autore: Conrad ha vissuto quello che descrive. Spesso, nell'incessante attività della sua mente, egli effettua una specie di breve interruzione nervosa, simile a un uomo che presentando un argomento dettagliato si interrompe per riflettere, per considerare attentamente ciò che ha detto. Poi il movimento del pensiero riprende. Conrad riconosceva in alcune opere, per esempio, una semplicità sottovalutata i cui recessi più profondi, come i suoi durante le rapide interruzioni che costellano le lettere, celano un meccanismo vitale di conoscenza vissuta. Eppure, egli era infastidito dall'eleganza di quelle ricche opere letterarie che procedevano spedite senza intoppi e al contempo celavano i propri meccanismi interni. Non stupisce, quindi, che Maupassant fosse un maestro sconcertante: «Temo di essere troppo influenzato da Maupassant. Ho studiato *Pierre e Jean* - pensiero, metodo, tutto - con il più profondo sconcerto. Non pare essere niente di particolare, invece i meccanismi sono talmente complessi che mi inducono a strapparmi i capelli.

Viene da piangere dalla rabbia quando lo si legge. Questo è certo! (*Poradowska*, p. 84).

Nonostante la retorica, tuttavia, e le pause da essa create, parlare della realtà spirituale e intellettuale di Conrad significa anche riconoscere una lunga e notevole continuità nei suoi persistenti interessi. Tale continuità, tipica di Conrad, è precisamente la sua individualità che affiora, e quest'ultima è la misura del suo interesse e della sua conoscenza dei meccanismi dell'esistenza. L'individualità di Conrad consiste in una continua esposizione della consapevolezza di se stesso alla consapevolezza di ciò che è altro da sé: egli si confronta, impacciato e problematico, con i processi dinamici e fluidi della vita. Per questo motivo, quindi, il grande fascino umano e l'eccezionalità della vita di Conrad risiedono nel drammatico spirito di unione, per quanto inquieto o sgradevole, esemplificato dalla sua vita, l'unione tra se stesso e il mondo esterno. Mi riferisco alla completa esposizione della sua anima al vasto panorama dell'esistenza che aveva intravisto al di fuori di se stesso. Conrad ebbe il coraggio di affrontare apertamente quello che la maggior parte delle volte gli pareva essere un mondo minaccioso e sgradevole. Per di più, il risultato di tale dialettica è la sperimentazione della realtà esistenziale a quel livello profondo di alternativa e potenzialità che è la vera vita della mente. Le lettere ci forniscono il vocabolario e la retorica di quell'esperienza (che io ho chiamato *idioma*) con una tale intensità da consentirci di delineare la mente di Conrad mentre si unisce all'esperienza. L'«esposizione» della mente e dell'anima, infatti, ha il suo paradigma letterario: è un abituale esercizio verbale (da qui *idioma*) il cui scopo è quello di arbitrare le relazioni tra un soggetto problematico e un oggetto dinamico. Più la mente è illustre e più tale esercizio abituale deve essere disciplinato, regolato da norme morali serie e soddisfacenti che derivano dall'esperienza personale del singolo. Fondamentalmente metto sullo stesso piano, come è ovvio che sia, l'eccellenza della mente e la sua individualità. E' pressoché indubbio che Conrad avesse una tale mente e il problema della disciplina gli causò profonde preoccupazioni sia come uomo che come artista.

Tutto ciò, a mio parere, è normale. Se nel suo saggio più raffinato Conrad elogiò James definendolo lo «storico delle coscienze raffinate» (*Note di vita e di letteratura*, V, p. 294) e lo riconobbe come il suo maestro, anche lui doveva sapere che cosa significa scrivere la storia della coscienza, documentare la

crescita della facoltà che concede all'individuo una consapevolezza morale della propria condotta. E dove poteva avere avuto luogo quell'apprendistato se non nella sua mente? Nel saggio su James scrisse:

Azione nella sua essenza, l'arte creativa del narratore può essere paragonata a un'opera di salvataggio compiuta nelle tenebre contro un vento a raffiche incrociate che fanno oscillare l'azione di una grande moltitudine. E' un'opera di salvataggio, questo strappare dalla nativa oscurità fasi sfuggenti di turbolenza, travestita con belle parole, portandole in una luce nella quale le forme che si dibattono possano essere viste, afferrate, dotate dell'unica forma di permanenza che sia possibile in questo mondo di valori relativi - la permanenza della memoria. E oscuramente anche la moltitudine lo percepisce; poiché la richiesta dell'individuo all'artista è, in effetti, il grido, «Fammi uscire da me stesso!» intendendo dire, in realtà, dalla mia attività peritura per farmi entrare nella luce della coscienza imperitura. Ma tutto è relativo, e la luce della coscienza è solo durevole, nient'altro che la più durevole fra le cose di questa terra, imperitura solo in confronto all'opera di breve durata delle nostre mani industriali.

(Note di vita e di letteratura, V, p. 292)

Era attraverso l'acquisizione di un «senso di verità, di necessità - innanzitutto di condotta» da parte dei personaggi della sua opera che lo scrittore possedeva letteralmente l'argomento trattato, la storia della coscienza. Il compito era ancora più arduo quando i valori stessi dello scrittore dovevano essere salvati da una «nativa oscurità», troppo buia e confusa per essere accettata facilmente. La vera avventura della vita di Conrad è il tentativo di salvare significato e valore nelle loro «forme che si dibattono» nella sua stessa esistenza. Così come Conrad dovette salvare la propria esperienza al fine di soddisfare la coscienza, per credere di avere messo per iscritto le parti importanti della verità così come egli la vedeva, anche la sua critica deve rivivere quel salvataggio, senza eroismo, ahimè, ma con la stessa determinazione.

Conrad non facilita il compito, naturalmente. L'insieme di evasione e candore apparentemente schietto delle sue dichiarazioni autobiografiche pone complessi problemi a chi studia le sue opere. Per il momento basta ricordare brevemente la sua propensione a interpretare in modo revisionista, a volte

lamentoso, la sua vita. Rodolphe L. Mégroz racconta di uno scambio tra Conrad e sua moglie: «Durante una delle sue giornate negative disse che *L'ufficiale dai capelli neri* era la sua prima opera e quando io [Jessie] gli dissi: “No, *La follia di Almayer* è la prima cosa che hai scritto” lui esclamò: “Se voglio dire che *L'ufficiale dai capelli neri* è la mia prima opera, lo faccio e basta”». ³³ La spesso ostinata imprecisione della memoria di Conrad circa le sue opere e la sua vita, di cui questo aneddoto è certamente un esempio, è una caratteristica troppo persistente per essere trascurata. Secondo Huizinga, Conrad scelse di considerare i fatti della sua vita come uno storico fa con la sua materia, come se i fatti reali non fossero ancora «determinati». Huizinga scrive:

Lo storico [...] deve sempre mantenere verso il proprio soggetto un punto di vista indeterministico. Deve sempre porsi in un punto del passato in cui i fattori noti paiano ancora consentire esiti differenti. Se parla di Salamina, deve farlo come se i persiani potessero ancora vincere; se parla del *coup d'état* di brumaio, deve farlo in modo che non si sappia se Bonaparte sarà vergognosamente respinto. Solo ammettendo continua-mente che le possibilità sono illimitate, lo storico può rendere giustizia alla pienezza della vita. ³⁴

Il collegamento con la coscienza plasmato da Conrad nelle lettere (di cui ho parlato in precedenza), in realtà, descrive l'atto spirituale di comprensione che egli esercitava nell'osservare il proprio essere nel passato in rapporto al proprio essere nel presente. Il punto di vista indeterministico a cui si riferisce Huizinga è una caratteristica costante dei ricordi del passato di Conrad ed è, necessariamente, una funzione di quell'insicurezza esasperata che spinge il romanziere a esprimere giudizi. Tra la vita di Conrad, poi, e la sua opera vi è una relazione molto simile a quella esistente tra le due sezioni (passato e presente) della sua vita. Il critico ha il compito di ricercare il comune denominatore tra i due gruppi di relazioni. La storia del passato di Conrad sta, infatti, al suo presente come l'uomo Conrad, nella sua storicità, sta alla sua opera. E l'unico modo in cui tale relazione può essere articolata, come ho detto in precedenza, è quello di identificare alcuni movimenti o strutture dinamiche dell'esperienza (meccanismi) che emergono dalle lettere. In una delle sue prime opere, *Storia e coscienza di classe*, György Lukács ha descritto strutture simili a queste: Lucien Goldmann le chiama *strutture dinamiche*

significative perché mantengono un contesto tramite il quale ogni atto umano conserva l'evoluzione passata dell'individuo nonché le tendenze intrinseche che l'hanno spinto verso il futuro.³⁵ Ma la conclusione marxista, ossia la coscienza di classe, non si adatta al presente studio. Essendo più interessato all'individuo, mi concentrerò sulle esigenze della situazione personale di Conrad.

L'interesse di Conrad per le strutture dell'esperienza che egli aveva creato era assolutamente cruciale, poiché era radicato nel desiderio umano di formarsi un personaggio caratterialmente ben delineato. Esso è ciò che consente a un individuo di farsi strada nel mondo, è la padronanza razionale di sé che regola lo scambio tra il mondo e il sé; più l'identità è forte e più la modalità di azione è certa. Uno dei fatti curiosi della storia è che l'uomo d'azione compulsivo avverte maggiormente la necessità di avere carattere rispetto a colui che è solo sul punto di agire. Il famoso Thomas E. Lawrence, quasi contemporaneo di Conrad, è stato descritto da Richard P. Blackmur come un uomo in grado di creare unicamente una personalità per se stesso: la sua incapacità di crearsi un personaggio, sostiene Blackmur, è il segreto della sua vita e della sua opera.³⁶ Ritengo che la situazione di Conrad non fosse diversa da quella di Lawrence: anch'egli era un uomo d'azione con la necessità impellente di un ruolo da interpretare in modo da poter trovare una salda collocazione nel mondo. Ma dove Lawrence fallì, Conrad ebbe successo (anche se a carissimo prezzo). Questo è un altro aspetto della vita avventurosa di Conrad. Egli avvertiva la necessità di *salvare se stesso* e, ovviamente, questo era uno dei temi delle sue opere brevi. Marlow e Falk, per fare due esempi, affrontano il terribile dilemma tra il concedersi di svanire nella «nativa oscurità» o la scelta altrettanto oppressiva di impegnarsi per salvare loro stessi attraverso la compromettente falsità dell'egoismo: da una parte il nulla e dall'altra l'orgoglio ignobile. Vale a dire, o si perde il proprio senso d'identità e quindi si ha l'impressione di svanire nel flusso caotico, indifferenziato e anonimo del tempo che passa, oppure ci si impone con una tale forza da diventare degli egoisti duri e mostruosi.

È importante, quindi, distinguere la modalità dominante nelle strutture dell'esperienza di Conrad: molto semplicemente potrebbe essere definita l'atteggiamento aut-aut, o/o. Con ciò intendo una visione abituale dell'esperienza che consente o una resa al caos o una resa altrettanto spaventosa all'ordine

egoistico. Non c'è una via di mezzo, e non esiste altro modo di porre la questione. O si accetta che il caos privo di significato sia l'irrimediabile limitazione del comportamento umano, oppure si ammette che l'ordine e il significato dipendano unicamente dalla volontà dell'uomo di vivere a tutti i costi. Questo, naturalmente, è il dilemma schopenhaue-riano, e più avanti valuteremo quanto Conrad sia vicino all'arcepiessimista tedesco. Ora, tuttavia, rintracceremo le speculazioni di Conrad sul dilemma dell'io allo scopo di seguire la storia delle sue soluzioni al problema. Tali soluzioni, infatti, si prefiggevano sempre un fine, la realizzazione di un personaggio, e la sua opera è un riflesso vitale del suo personaggio in evoluzione. I meccanismi dell'esistenza riscontrabili nelle lettere sono l'autoritratto di Conrad nel processo del vivere. Sono sezioni di un lungo dramma in cui il fondale scenico, l'azione e l'attore sono la coscienza che Conrad ha di sé nella lotta verso l'equilibrio del proprio personaggio.

La prima lettera di Conrad che ci è giunta, scritta il 27 settembre 1885 a Spiridion Kliszczewski, un orologiaio polacco di Cardiff che aveva dato il benvenuto al giovane marinaio sulle coste britanniche, contiene il seguente passo:

Il vecchio Padre Tempo, sempre diligente nel suo lavoro, ha cancellato molti uomini, cose e memorie; e tuttavia lo sfido a far svanire dalla mia mente e dal mio cuore il ricordo della gentilezza che Lei e i Suoi hanno usato ad un estraneo, in nome di una lontana comunanza di origini. Temo di non avere espresso adeguatamente tutta la mia gratitudine a Sua moglie e a Lei; e non pretendo di farlo ora, perché, nel mio caso, quando il cuore è pieno, le parole sono scarse, tanto più scarse quanto più intenso è il sentimento che desidero esprimere.

(*Epistolario*, p. 35)

Da queste frasi emana quella grazia urbana dell'«aristocrazia» che Bertrand Russell notò nel comportamento di Conrad.³⁷ Qui, tuttavia, vi è più di un'espressione di gentile *noblesse oblige*: gratitudine nei confronti di una persona che si presume socialmente inferiore, sì, ma anche un tentativo di accurata presa di coscienza. Conrad afferma che il suo cuore pieno di gratitudine parla in modo inadeguato perché tutto ciò che può fare è *salvare* il ricordo della gentilezza mostrata nei suoi confronti dal tempo che avanza rapidamente. Queste due immagini appaiono

fugacemente in tutte le lettere: il cuore pieno, la cui capacità di esprimersi diminuisce con l'intensità del sentimento e, legato a esso, l'efficace opposizione di un salvataggio dal tempo e dal caos.

In queste prime lettere a Kliszczewski (ne esistono solo sei, tutte scritte tra il settembre del 1885 e il gennaio del 1886), il contesto descritto da Conrad è sconcertante per il modo in cui gli eventi contemporanei cadono nell'oblio. Il 13 ottobre 1885 Conrad scrive:

Gli eventi gettano ombre, più o meno distorte, ombre abbastanza dense da suggerire nel prossimo futuro la luce sinistra dei campi di battaglia, ma tutti questi presagi di fatti grandi e decisivi mi lasciano in uno stato d'animo di disperata indifferenza; perché, quali che possano essere i cambiamenti di fortuna per le nazioni viventi, per quelle morte non c'è speranza di salvezza. Abbiamo oltrepassato la porta dove è scritto in lettere di sangue e di fuoco «lasciate ogni speranza», e non ci rimane altro che la tenebra dell'oblio.

(Epistolario, pp. 36-37)

Due mesi dopo, il 19 dicembre, chiarisce questo sentimento incolpando l'influenza delle «dottrine infernali» del socialismo. «Il destino di questa nazione e di tutte le nazioni» scrive «si compirà nelle tenebre fra molti pianti e stridore di denti, e mediante il saccheggio, l'eguaglianza, l'anarchia e la miseria sarà governato dalla mano di ferro di un dispotismo militaristico!» (*Epistolario*, p. 42). L'inferno presente, che è descritto con fervore, preoccupa costantemente Conrad, per lo meno fino alla Prima guerra mondiale. In seguito, in una lettera a Galsworthy del 15 novembre 1914, scrive: «Quanto a quel che tu chiami "questo inferno", convengo che è abbastanza diabolico; ma può essere più simile a un Purgatorio, se non altro perché non durerà in eterno» (*Epistolario*, p. 238).

E' a causa di questo generale cambiamento di atteggiamento - da un totale credo nell'inferno a una spontanea fede nel purgatorio — che nella drammatica comprensione di Conrad del suo ruolo nell'esistenza si possono distinguere due grandi scene, separate da un interludio cruciale: gli anni fino al 1914, un interludio di quattro anni dal 1914 al 1918 e gli anni successivi al 1918 fino alla sua morte, avvenuta nel 1924. Per un uomo che a volte rivendicava una completa ignoranza della politica e della letteratura (LL, I, p.

264), che durante i suoi primi anni di scrittore insisteva nell'affermare: «Non sapevo niente di niente» (*Lettres*, p. 57), l'interesse particolarmente ossessivo che Conrad nutriva per la storia e le dinamiche della vita politica è notevole. Tuttavia, trattando unicamente i problemi psicologici della propria esistenza, egli non otteneva mai pieno appagamento. Alla ricerca incessante di una visione normativa, Conrad arruolava qualsiasi sfera dell'esistenza per il compito che aveva progettato per se stesso.

Le lettere di Conrad a Kliszczewski nascevano dalla tormentata sensazione che egli provava riguardo alle minacce del caos; dopo avere riconosciuto questo fatto, il critico può fare un «salto» nelle opere. Il saggio di Gustav Morf, *The Polish Heritage of Joseph Conrad*, si basa su un aspetto di questa osservazione, poiché considera l'esilio fisico e spirituale di Conrad dalla Polonia (che contribuì alla provvisorietà del suo posto nell'esistenza) come una *donnée* fondamentale nella sua vita e nella sua opera. Eppure, non si può fare a meno di pensare che Morf abbia trascurato molto nelle lettere, poiché dopo una *donnée* vi è un *tenu*. Mi riferisco, per esempio, al sofisticato monologo registicamente diretto da Conrad per la zia Marguerite Poradowska tra il 1890 e il 1895, in cui come Amleto - fu la donna stessa a notare la somiglianza (*Poradowska*, p. 48) - egli cercò di raggiungere un punto di azione significativo. (La descrizione che Reinhold Niebuhr fece del sé che conversa con se stesso si applica perfettamente a queste lettere.)³⁸ In breve, si trattava del punto in cui la pienezza del suo cuore poteva finalmente dare coerenza a quei frammenti della sua esistenza che aveva scelto (salvato) per sconfiggere il caos che lo circondava. Le intricate complessità riguardanti il tentativo di far sì che la memoria (la vera e propria esperienza) e la volontà (il valore dell'esperienza) offrissero impressioni disgiuntive fanno da sfondo alla composizione de *La follia di Almayer*, che iniziò, come afferma Conrad in *Una cronaca personale*, nel 1889 e si concluse nel 1894. E quello stesso sfondo si ritrova nella sua opera successiva, *Un reietto delle isole*, e presenta sia a noi che a Conrad quell'impegno fermamente soppesato che fu la sua carriera di scrittore.

Prese nel loro insieme, le lotte che occuparono Conrad nei sei anni in cui compose quelle due opere costituiscono la prima pietra miliare della sua storia spirituale. Il tentativo di costruire un monumento indistruttibile a fronte dello scorrere del tempo portò Conrad a una conoscenza problematica e

intima di se stesso. Affrontando l'esistenza con fedeltà agli eventi oscuri delle giungle asiatiche che aveva salvato dalla propria esperienza, egli fu costretto *a posteriori* a far fronte sia all'impulsività che l'aveva spinto a compiere quel tentativo di salvataggio sia ai risultati di tale tentativo. Se non avesse affrontato se stesso in questo modo nelle sue opere letterarie, sarebbe potuto diventare, come Charles Gould in *Nostromo*, vittima di azioni deprimentemente ripetitive con la mera consolazione di una ricompensa (*Nostromo*, III, p. 156). Pare che tale ricerca introspettiva gli valse ciò che io ho definito conoscenza problematica - la sensazione che in lui c'era qualcosa che si opponeva a «elaborare» o chiarire. In parte è ciò che è espresso in una lettera scritta alla zia il 26 agosto 1891: «Non vi è niente di esaltante nel compiere un lavoro spiacevole. È simile alla schiavitù penale, con la differenza che mentre si spinge la roccia di Sisifo non si ha la consolazione di pensare al piacere che si è provato nel commettere il crimine. E' questo il vantaggio che i detenuti hanno rispetto al tuo umile servo [...] Uno ammira ciò di cui è privo» (*Poradowska*, pp. 33-34).

Ma il cuore di Conrad era sempre stato ricolmo di pensieri ed emozioni inesprese. Il 16 febbraio 1890 aveva descritto a Marguerite come sarebbe stato continuare a parlare la lingua del suo cuore traboccante: «Ti scrivo in francese perché quando penso a te lo faccio in francese; e questi pensieri, così malamente espressi, nascono dal cuore, che non conosce né la grammatica né l'ortografia della compassione ricercata» (*Poradowska*, p. 6). Qualche settimana dopo, il 23 marzo, nella seguente lettera, si profila un altro tentativo di comprendere il suo stato di confusione:

La vita scorre in flussi amari, come l'oceano macabro e brutale sotto un cielo coperto da nuvole scure, e vi sono giorni in cui le povere anime che si sono imbarcate nel viaggio deprimente immaginano che mai un raggio di sole sia stato in grado di aprirsi un varco nel tetro velo; che il sole non splenderà più; che non è neanche mai esistito! Gli occhi che il tagliente vento del dolore ha riempito di lacrime devono essere perdonati [...] se rifiutano di pronunciare parole di speranza. In particolare, devono essere perdonate le anime infelici che hanno scelto di compiere il pellegrinaggio a piedi, che costeggiano la costa e contemplanò senza comprendere l'orrore della lotta, la gioia della vittoria e la profonda disperazione dei vinti; quelle anime che ricevono il naufrago con un sorriso di

pietà e una parola di prudenza o rimprovero sulle labbra. Esse soprattutto devono essere perdonate «perché non sanno quel che fanno».

(*Poradowska*, p. 8)

Sembra che Conrad non sia stato in grado di trovare in alcun luogo il significato ultimo di ciò che egli considerava una sorta di spettacolare mondo nietzschiano. Di certo, l'intuizione, avuta il 15 maggio 1890, che «la vita è fatta di concessioni e compromessi» (*Poradowska*, p. 11) non si adattava molto alle urgenti pressioni del momento. Nella stessa lettera suggerisce che vi è un *altro* confuso Conrad che vaga per l'Europa — è il primo e più affascinante accenno all'europeismo appassionato cui avrebbe aderito dopo la guerra.

È durante il deprimente soggiorno di Conrad in Congo, avvenuto un mese dopo, che appaiono i primissimi riferimenti a un grande atto di volontà. In seguito, il 10-12 giugno, egli suggerisce l'idea, quasi sprezzante nel suo cinismo, che «se ci si potesse sbarazzare del cuore e della memoria (e anche della mente) e ottenerne di nuovi, in teoria la vita diventerebbe divertente» (*Poradowska*, p. 12). Ciò è possibile, aggiunge, solo con un lavoro creativo, che assorba totalmente. Se avesse avuto un tale lavoro, egli sarebbe stato in grado di nascondersi dietro a una nuova identità. La sua esperienza in Congo era stata talmente orribile (e tutte le pagine del suo diario congolese pubblicato postumo lo confermano - *Il diario del Congo*, V), che il suo disgusto per l'esistenza gli aveva reso molto difficile sopportare anche se stesso. Qualche tempo dopo, l'8 febbraio 1891, a Londra, poté esultare per la propria capacità di affrontare la vita (*Poradowska*, p. 21): aveva resistito caparbiamente a un'esperienza demoralizzante e come Nietzsche poté ammettere che quel che non uccide fortifica. A quel punto, tuttavia, chiede a Marguerite di notare la monotonia dell'esistenza. Dopo un periodo di malattia e sconforto, il 28 maggio 1891, le scrive: «Lasciati guidare (per una volta nella vita) dalla luce della pura ragione, che assomiglia a quella dell'elettricità nella sua freddezza» (*Poradowska*, p. 27). E' un'esortazione facile, verrebbe da pensare, per un uomo che scrive dalla confortevole cornice di uno stabilimento idroterapico svizzero, ma il fatto che ricorra molto spesso nella successiva corrispondenza di Conrad colpisce a tal punto da imporre un'ulteriore considerazione.

La cosa ovvia da dire, naturalmente, è che per la prima volta la «ragione» sostituisce il «cuore». E, a mio parere, è

opportuno chiarire che Conrad era intento a insegnare alla zia i modi calcolatori del mondo. Tuttavia, l'elemento più interessante è il presagio presente nella lettera del successivo timore ossessivo di Conrad, ossia la paura che nella sua opera non trovi posto la ragione. Il 22 agosto 1903, per esempio, scrisse ad Henry-D. Davray che lavorando su *Nostromo* gli si era intorpidita la mente (*Lettres*, p. 50); ciò lo rese, come ricordò a Galsworthy quello stesso giorno, «un reietto mentale e morale» (LL, I, p. 317). Nella dichiarazione del 1891, in un periodo precedente l'inizio ufficiale della sua carriera di scrittore, si ha a che fare con un interesse isolato risvegliatosi di recente per una certa capacità. In generale si può affermare che in un mondo la cui condizione è caotica, priva di significato e oppressiva, secondo Conrad, la ragione, o l'intelletto, poteva illuminare e poi dominare tutte le minacce del caos: la fredda luce dell'intelletto guida il progresso dell'uomo nel mondo. Ma questo è solo il dono più salutare dell'intelletto, che, allo stesso tempo, ha oneri corrosivi: per esempio, lo scetticismo intellettuale e la cattura di tutto l'essere nella sua rete di illusioni. Negli ultimi mesi del 1891, infatti, Conrad pare avere accettato e fatto affidamento sui servizi, sia buoni che cattivi, dell'intelletto, e i suoi atteggiamenti spirituali riflettono tale cambiamento. Tuttavia, tali atteggiamenti non gli permettevano di sfruttare la piena cooperazione che si attua quando la capacità di farsi valere e il discernimento intellettuale operano assieme. Non riusciva ancora a progredire verso uno sforzo creativo totalmente certo. Rimase uno studioso delle fortune della vita umana, sicuro solo del fatto che esisteva un modo razionale per conciliare i poteri della sua mente con i problemi della sua esistenza terrena.

Conrad non poteva rimanere a lungo in quella posizione incerta. Probabilmente fu l'effetto catalizzatore dell'esame approfondito che Conrad effettuò sull'intelletto a produrre un ulteriore dietrofront nel suo punto di vista. I primi segni della sua risvegliata insoddisfazione appaiono in queste righe scritte a Marguerite il 15 settembre 1891:

Siamo gente comune e abbiamo la felicità che ci meritiamo, né più, né *meno...*] Mi credi in grado di accettare o perfino di ammettere la dottrina (o la teoria) dell'espiazione attraverso il dolore. Tale dottrina, prodotta da menti superiori ma crudeli, è semplicemente un'infame abominazione, se sostenuta da persone civilizzate. È una dottrina che, da un lato, porta diritto all'inquisizione e, dall'altro, dà la possibilità di contrattare con

l'Eterno. Sarebbe alquanto razionale desiderare di espiare un omicidio con un furto! [...] Tutte le azioni della vita sono decisive e producono inevitabilmente delle conseguenze, nonostante il pianto, il digrignamento di denti e il dolore delle anime deboli che soffrono mentre vengono assalite dalla paura nell'affrontare i risultati delle loro azioni. Per quanto riguarda il sottoscritto, non avrò mai bisogno di essere consolato per alcuna azione della mia vita, e questo perché sono forte abbastanza da giudicare la mia coscienza piuttosto che esserne schiavo, come l'ortodosso vorrebbe farci credere.

(Poradowska, pp. 35-36)

Vedere le conseguenze di qualsiasi azione significa essere coraggiosi, a patto che l'intelletto pervada il cuore di fiducia nei propri poteri. La consolazione non è necessaria se si rimane intellettualmente padroni della propria coscienza. Eppure, un mese dopo, il 16 ottobre, Conrad scrive: «Sto vegetando. Non sto neanche pensando; quindi non esisto (secondo Descartes). Ma un'altra persona (un sapiente) ha affermato: "Niente pensiero senza fosforo". Quindi sembra che sia il fosforo a essere assente, quanto a me, io sono ancora qui. Ma in quel caso esisterei senza pensare, il che (secondo Descartes) è impossibile. Santo cielo, che sia un burattino?» *(Poradowska, p. 38)*. Vi è qui una profonda somiglianza con gli ultimi sonetti di Hopkins in cui il «povero Jack», poeta sfinito, vittima di una estenuante introspezione, è spossato a causa di una battaglia persa contro se stesso. Mentre Hopkins scopre letteralmente Dio nella sua agonia, Conrad si abbandona ulteriormente alle illusioni costruite dall'intelletto.

Qualche giorno dopo, il suo coraggio e la sua tenacia furono ricompensati.

La solitudine non è più terrificante quando la si conosce; è una sofferenza che, per il coraggioso che ha portato la coppa alle labbra senza alcun sussulto, diventa una dolcezza il cui fascino non verrebbe scambiato per niente al mondo.

Quindi, senza alcun sussulto, bevi e con la dimenticanza, o meglio l'oblio, del passato arriverà il coraggio. Non è la mancanza di un fuoco nella stanza centrale che ti scoraggia; tu dubiti senza saperlo della scintilla divina che vi è in te. In questo sei uguale a tutti gli altri. Saprai essere diversa da tutti gli altri e avere quella fede che trasforma la scintilla in un fuoco brillante?

(Poradowska, pp. 39-40)

Conrad aveva affrontato con fermezza le sue nuove difficoltà e ciò gli diede coraggio: capì che solo sforzandosi di agire l'intelletto poteva essere creativo senza, al contempo, consumarsi in un'intensità patologica. Da qui, la successiva osservazione fatta a Edward V. Lucas secondo la quale «un buon libro è una buona azione» (LL, II p. 89). Così, il 4 settembre 1892, poteva dire a Marguerite, con meritata convinzione, che «un uomo non vale né più né meno del lavoro che realizza [...] solo allora diventa padrone della sua coscienza e ha il diritto di essere chiamato uomo» (Poradowska, pp. 45-46).

Durante la prima metà del 1893, Conrad parve accettare l'esistenza, visti i suoi energici contributi a essa. Questo non significa che egli riconoscesse pienamente il significato del lavoro che svolgeva o progettava di svolgere, ma c'era molto da scoprire e apprendere se si ammetteva, come fece il 3 febbraio, che «non si può sempre rimanere appollaiati sui trampoli dei propri principi» (Poradowska, p. 51). Più che mai, egli si rifiutò di accettare quelle che considerava le banalità della morale tradizionale o religiosa, che, almeno per lui, rimanevano irrilevanti. Le particolari esperienze di una vita straordinariamente itinerante, e le sue energie intellettuali in generale, esaurirono subito le riserve. Nella sua mente in movimento aveva continuamente bisogno di una sorta di elettricità, il misterioso «fosforo», come lo chiamava Conrad, che gli permetteva di raggiungere e salvare il «cuore» di un'esperienza la cui connaturata importanza, a suo parere, richiedeva tale salvataggio. Questo spiega la sua nozione di critico, il cui lavoro era di riferire (secondo la frase di Anatole France) le avventure della sua anima fra i capolavori (*Una cronaca personale*, V, p. 230). In una lettera del 17 maggio 1893, la relazione metaforica tra la sua vita di mare e le sue esperienze intellettuali è alla base dell'idea di avvicinarsi agli altri in modo avventuroso:

Muovendomi in quel perfetto cerchio inciso dalla mano del Creatore, e di cui io sono sempre il centro, *seguo la linea ondulata dei flutti* - l'unico movimento di cui sono certo - e penso a te che vivi *in mezzo all'irrequietezza spirituale dove le tempeste che imperversano nascono dall'impeto delle idee*-, e da lontano condivido le tue gioie - e sono pronto a condividere le tue delusioni, anche se prego che queste ti vengano risparmiare.

Gli ultimi sforzi creativi volti alla stesura de *La follia di Almayer*, compiuti tra il dicembre del 1893 e il giugno del 1894, videro anche la nascita dell'idea (il 20 dicembre) secondo la quale «ci si deve sistemare da qualche parte se si vuole vivere» (Poradowska, p. 57). Forse Conrad aveva iniziato a imputare la sua irrequietezza intellettuale al vagabondare erratico della sua prima giovinezza. In quel momento aveva deciso ancora una volta che «la vita è sottosopra» (Poradowska, p. 56).

Tutta l'attività intellettuale di quei mesi è descritta, come ha evidenziato Albert Guerard,³⁹ in modo molto particolare in *Una cronaca personale*, opera scritta almeno quindici anni dopo. In essa, il lungo resoconto dettagliato dei primi passi letterari di Conrad è presentato esclusivamente nei termini del misterioso potere del lavoro di resistere e di sopravvivere alla ininterrotta perversità della sfortuna. Ma è pressoché impossibile conciliare la storia de *La follia di Almayer* che si trova nelle lettere con lo schema studiato *ad hoc* di *Una cronaca personale*. In quest'ultima opera,

Conrad ha elaborato una versione ridotta che nasconde o ignora le sue intense lotte personali. Nonostante, infatti, avesse viaggiato molto tra il 1889 e il 1894, la curiosa importanza del viaggio in quegli anni, la curiosa importanza delle descrizioni presenti in *Una cronaca personale* sta nel fatto che la vera stesura de *La follia di Almayer*, considerata come un intenzionale e determinato atto di volontà, è completamente mascherata dalla narrazione frenetica e convulsa dei movimenti fisici di Conrad. L'autore non ci svela mai la sua esperienza spirituale. Nel 1908 il suo formale *mémoire* conserva solo quella figura scheletrica la cui interpretazione dipende dall'arricchimento datole dalla piena realtà del passato. Quindi, in *Una cronaca personale*, si vede un Conrad impegnato in un prolungato tentativo volto a salvare il suo manoscritto dagli incidenti e dalla sfortuna. Vedremo che questa modalità di narrazione riduttiva divenne una particolare convenzione per l'autore, una stenografia letteraria. In un certo qual modo, tale convenzione divenne il «cerchio» della sua percezione nel presente, i cui margini sfiorarono appena «l'impeto delle idee» e l'«irrequietezza spirituale» che si era lasciato alle spalle - margini, intendo, che lo isolarono dal centro dell'irrequietezza spirituale. Per esempio, in *Una cronaca personale* dice di essere «un uomo abitato da fantasmi»

(*Una cronaca personale*, V, p. 178). Era il modo più accurato per descrivere ciò che in seguito chiamò «l'oscurità creativa» (Garrett, p. 273).

E non è tutto. Se l'odissea del manoscritto di Almayr in *Una cronaca personale* è analoga a ciò che Santayana ha definito la maschera del filosofo⁴⁰ - il fissare qualcosa come un punto di riferimento da cui la mente attiva si allontana immediatamente - la narrazione stessa è un misto di onestà ed evasione laconiche. Quindi in *Una cronaca personale* vi sono due aspetti (o due strati): 1 — il contesto contemporaneo del 1908, l'anno in cui l'opera è stata scritta, e 2 - l'ambientazione storica che risale agli anni compresi tra il 1889 e il 1894. È il secondo aspetto che ci interessa in questa sede, l'autentico *vécu* dell'esperienza. Abbiamo osservato le feroci lotte di quei primi anni, che spaziano tra gli estremi del caos percepito da una parte e l'autocoscienza razionale dall'altra. Eppure, a mio avviso, Conrad non riuscì per molto tempo a spiegare adeguatamente a se stesso quale fosse il vero scopo della scrittura. Nonostante tutte le promesse che immaginò nel «lavoro che assorbe tutto, creativo», egli non riuscì a costruirsi un personaggio compiuto, ampio abbastanza da contenere la distanza tra la sua risolutezza intellettuale ed esecutiva e il suo cuore estremamente suggestionabile. Entrambe le facoltà, la mente e il cuore - forse l'acquisita ragione inglese e l'insofferente sensibilità polacca - gli impedivano di raggiungere, tra l'esperienza e la sua realizzazione in parole, un solido senso di identità e un'armonia compiutamente soddisfacente. Fungendo, in *Una cronaca personale*, da critico di se stesso, egli scrisse in modo ellittico della critica razionale, realizzata senza fiducia nell'avventura del cuore, e si pronunciò con accenti tragici sulla sua iniziale reputazione di scrittore: egli era solo un interprete intelligente, un agile artigiano.

Ho il sospetto che un certo ideale di riservatezza nei modi, sposato per un senso delle convenienze, per timidezza, forse, o per cautela, o semplicemente per stanchezza, induca alcuni autori di scritti critici a celare il lato avventuroso della propria vocazione, e allora la critica diventa mera «recensione», quasi una relazione di viaggio in cui bisogna segnare solo le distanze e la geologia di un nuovo paese; mentre se ne tengono fuori accuratamente le bestie strane intraviste, i rischi dell'inondazione e del campo di battaglia, i pericoli evitati per un pelo, e le sofferenze (oh, anche le sofferenze! non ho dubbi in merito alle sofferenze); né mai si menziona qualche punto

ombreggiato, qualche pianta fruttuosa; così che l'intera rappresentazione appare come uno sfoggio di abilità da parte di una penna allenata che corre in un deserto.

(*Una cronaca personale*, V, p. 231)

Che Conrad provasse molto più di ciò che una «penna allenata» poteva affrontare, tuttavia, è dimostrato in una straordinaria lettera del 24 marzo 1894:

Sto lottando con il Capitolo xi [de *La follia di Almayer*]; una lotta all'ultimo sangue! Se mi arrendo, sono spacciato! Ti scrivo prima di uscire.

A volte devo uscire, ahimè! Lesino ogni attimo che passo lontano dalle cane [...]

Poi ci sono altissimi voli; il mio pensiero vaga in ampi spazi pieni di forme confuse. Tutto è caos, ma lentamente le apparizioni si trasformano in carne vivente, le nebbie luccicanti prendono forma, e chissà? - potrebbe nascere qualcosa dallo scontro di idee nebulose.

(*Poradowska*, p. 64)

I due romanzi, *La follia di Almayer* e *Un reietto delle isole*, nacquero dallo «scontro di idee nebulose». La sua scrittura fu in grado di mediare tra le preoccupanti convinzioni della sua mente (il fatto di credere che ogni atto fosse definitivo) e quelle del suo cuore inondato (le ombre e le nebbie più profonde). Esse furono in qualche modo riconciliate da un desiderio travolgente di uscire con decisione da una tormentata stasi. In un certo senso, muoversi -l'impulso di lavorare, salvare, esporre, simpatizzare e di conoscere per farne uso intellettuale - è ciò che Shelley aveva chiamato «un'uscita» dal sé verso gli altri. Questa, quindi, è la valorosa fierezza dello sforzo creativo di Conrad volto a un salvataggio, così come egli lo intendeva. Al contempo, paradossalmente, poiché le cose venivano rese note dall'atto creativo, un atto che sembrava suggerire una quiete permanente o per lo meno una convinzione fruibile, i poteri investigativi dell'intelletto, che simultaneamente erano stati portati a una forte autocoscienza, illuminavano la situazione e portavano ad aree di irrequietezza del tutto nuove. Conrad paragonava il suo ruolo di scrittore a quello di un detenuto incatenato che, come Sisifo, fatica senza vedere mai una fine. Il 20 luglio 1894 Conrad scrisse a Marguerite:

Eppure, ricordati che non si è mai del tutto soli. Perché hai paura? E di cosa? Della solitudine o della morte? Oh, strano terrore! Le uniche due cose che rendono sopportabile la vita! Non temere. La solitudine non arriva mai - e la morte spesso si fa attendere per lunghi anni di amarezza e di collera. Preferisci questo?

Ma tu hai paura di te stessa; dell'essere inseparabile sempre al tuo fianco: padrone e schiavo, vittima e carnefice, che soffre e fa soffrire. E' così! Bisogna trascinare la palla al piede della propria individualità sino alla fine. E' il prezzo che si paga per l'infernale e divino privilegio del Pensiero: quindi in questa vita solo gli Eletti sono dei detenuti - una gloriosa banda che comprende e geme, ma che calpesta la terra in mezzo a una moltitudine di fantasmi dai gesti maniacali, dalle smorfie idiote. Cosa preferisci essere: un idiota o un detenuto?

(Poradowska, p. 72)

Un detenuto che sa cos'ha fatto ma è incatenato alla sua conoscenza, o un idiota che non sa niente, che vede ovunque un vuoto assurdo e che è comunque incatenato - si tratta, certamente, di estremi difficili dell'esistenza. Era sicuramente possibile difendersi dalle devastazioni dell'assurdità tanto che in precedenza, il 20 dicembre 1893, come abbiamo visto, Conrad aveva deciso di trovare una sistemazione definitiva. Il fatto stesso di sistemarsi, uno dei compromessi difensivi che la vita richiede all'individuo sventurato, lo salvò dalle peregrinazioni fisiche che lo avevano esposto a una sbalorditiva varietà di esperienze - quindi dal rimorso e dalla colpa vergognosi del ricordo della sua codardia, dalla sensazione di essere un detenuto incatenato. E così come parlò per la prima volta di sistemarsi alla moglie di un polacco, fu sempre in altre, successive lettere a polacchi che continuò a professare le sue ambizioni di successo. Il 10 marzo 1896 scrisse a Karol Zagórski che «la professione letteraria è perciò il mio solo mezzo di sostentamento. Tu capirai, mio caro Karol, che se mi sono avventurato in questo campo, l'ho fatto con la determinazione di acquistarmi una reputazione; e in questo senso non dubito del mio successo» (*Epistolario*, p. 54). Il 24 marzo 1908 insistette con la baronessa von Brunow sul fatto che per lo meno si era fatto un nome: «Nel mondo letterario ricopro una posizione di rilievo» (*Lettres*, p. 94). La vergogna (non la colpa) che provava per avere lasciato la Polonia fu gradualmente alleviata da un'inquieta sensazione di orgoglio e conquista morale. Ciò non vuol dire che dopo il 1900 Conrad

fosse apertamente sprezzante verso la Polonia. Cercava piuttosto di insinuare che se la Polonia avesse seguito la sua stessa tattica (l'autosalvataggio), non sarebbe stata «privata della propria indipendenza, della propria continuità storica [e del] suo carattere definito» (*Note di vita e di letteratura*, V, p. 448). La guerra, tuttavia, cambiò notevolmente il suo atteggiamento. Dopo il 1914, nelle lettere emergono gli aspetti storicamente più lusinghieri della Polonia, un paese il cui passato — a fronte del presente tragico e del futuro oscuro — testimoniava una difesa eroica della civiltà occidentale. Non stupisce, quindi, che la guerra risvegliasse il patriottismo di Conrad. E non solo: lo influenzò alla stregua di una straordinaria esperienza religiosa. L'8 settembre 1894 aveva fatto notare in modo profetico a Marguerite: «Non dimenticare che per noi [polacchi] la religione e il patriottismo sono strettamente collegati» (*Poradowska*, p. 78).

Alla fine del 1894, poi, Conrad aveva intrapreso seriamente la carriera di scrittore, interrotta solo da intermittenti e falliti tentativi di tornare alla vita di mare. Era riuscito infine a crearsi un ambito spirituale e intellettuale il cui valore dipendeva dalla padronanza che aveva di esso. Doveva dare significato al suo lavoro non solo mediante l'intenso esercizio della sua arte, ma anche con l'altrettanto intensa considerazione spirituale che riservava al suo operato. Scrivere, a suo avviso, non significava solo padroneggiare un'arte, era qualcosa di più primitivo e profondo: era una *maîtrise de conscience*. E la tecnica era un *savoir faire*. Ogni tentativo di scrittura era una discesa dai «trampoli dei principi» nel campo aperto della vita, ciò che Ortega y Gasset chiama l'entrata in un mondo di incertezza multipla.⁴¹ Nel gennaio del 1895 Conrad poteva scrivere a Edward Garnett, nuovo ammiratore e amico: «A me affascina molto più il tentare che l'ottenere a causa delle infinite possibilità; e nel mondo delle idee il tentativo e l'esperimento sono l'inizio dell'evoluzione» (*Garnett*, p. 31). Naturalmente, ciò è perfettamente vero in un mondo tanto ordinato da consentire l'evoluzione, da consentire che dall'evoluzione si sviluppi la padronanza. Tanto che Conrad credeva che nelle opere brevi — alcuni anni prima aveva scritto a Marguerite che era «nella narrativa breve (nei racconti) che si rivela la mano maestra» (*Poradowska*, p. 50) — potessero essere rappresentate l'evoluzione, l'ordine e la padronanza. Curiosamente, vedremo che per Conrad la composizione dei romanzi non era caratterizzata da un'evoluzione, ma da una crescita indiretta e

disordinata. Eppure, nel 1895, all'inizio della sua carriera, il severo senso pratico e la prudenza della sua mente lo tennero ancorato ai meccanismi reali dello scrivere. Il 15 marzo scrisse a Garnett che «la teoria è la pietra tombale fredda e bugiarda della defunta verità» (*Garnett*, p. 34), quasi a dire che la verità stessa non fosse altro che il movimento immediatamente collegato alla persona che compie l'azione. Questa rappresenta la realizzazione della responsabilità verso tutto ciò di cui il suo intelletto si era appena appropriato.

Il tema presente nella maggior parte delle lettere di Conrad del 1895, dunque, era la consapevole insistenza sull'associazione vitale che vi è tra l'opera di uno scrittore e la sua fondamentale individualità. Tre lettere scritte a Edward Noble, un giovane scrittore, il 17 luglio, il 28 ottobre e il 2 novembre, offrono un ottimo esempio a tale proposito. I consigli che Conrad elargì a Noble erano basati sul timore di perdere l'«individualità», quella fiamma la cui essenza è l'azione e lo sforzo, non un facile presupposto di valore universale. Ma l'idea di controllo di Conrad aveva origine dal suo senso di un'esistenza ordinata eppure dinamica, in cui un individuo poteva ottenere un certo valore per se stesso solo se la sua volontà e i suoi sforzi erano abbastanza intensi. Di conseguenza, egli riteneva che il compito dello scrittore non fosse quello di nascondere la fiamma della sua individualità, ma piuttosto di utilizzarla per governare la sua opera. Soprattutto, egli consigliò a Noble di scrivere «da un punto di vista interiore, intendo dal profondo della tua interiorità» (*Epistolario*, p. 52). Ciò significava che il punto di vista di una persona era rivolto verso il proprio interno, naturalmente, e non all'esterno, verso gli altri. Inoltre, il 24 settembre aveva scritto a Garnett che tutti gli individui sono «esponenti tipici dell'umanità, in cui ogni individuo desidera affermare - il suo potere, la donna con il sentimento, l'uomo con una qualche impresa - di solito meschina» (*Epistolario*, pp. 48-49). Pur riconoscendo che l'ordine, sia nell'atteggiamento che nella vita, era determinato dall'individualità, Conrad conservò, con estrema onestà, una conoscenza morale dei pericoli che tale individualità, congenitamente ambiziosa, avrebbe certamente provocato. Al termine dei suoi primi due romanzi, la più pressante preoccupazione di Conrad era di incoraggiare la sua ambizione pur entro i limiti morali che aveva stabilito. Il problema del controllo sarà l'argomento di indagine del prossimo capitolo.

2. Il personaggio e la macchina per maglieria 1896-1912

Adesso siamo di fronte a un artista, non più a un uomo di lettere alle prime armi, che con due romanzi pubblicati alle spalle aveva intrapreso seriamente la vita del romanziere. Fu una fortuna per Conrad incontrare proprio all'inizio della sua carriera un critico che esprimeva nei suoi confronti un sincero apprezzamento come Edward Garnett, anche se questo non gli permise di dare per scontato il giudizio favorevole della critica. La fiducia che Garnett nutriva in lui ricordava spesso a Conrad che era stato intrappolato in un'intricata giungla di difficoltà da cui non era possibile alcun ritorno all'innocenza. Malgrado ciò, uno degli aspetti più sorprendenti di Conrad è che nessuno fu meno colpevole di lui nell'indulgere nelle passioni giovanili. Passò pienamente adulto da una professione all'altra, con pochi anni intermedi d'istruzione per prepararsi al passaggio.

Tra la vita dell'uomo di mare e la vita del romanziere, scrisse Conrad una volta, «c'è troppa diversità» (LL, I, p. 253), ma la differenza a cui si riferiva, a mio avviso, stava unicamente nello strumento di lavoro. Né come marinaio né come romanziere Conrad poté mettere in dubbio la realtà del suo lavoro, per timore di perdere la presa su ciò che, a un dato momento, era più saldamente sotto i suoi piedi. Sempre serio e impegnato, Conrad variava le sue risposte solo per negoziare una serie di problemi relativi. Nel periodo compreso tra il 1896 e il 1912 lo vediamo attivamente impegnato nel laboratorio della sua mente a mettere costantemente alla prova i progetti intellettuali e spirituali dell'opera più importante della sua vita. La speculazione era, in senso cruciale, il vero cuore della sua esperienza.

Lo zelo della sua speculazione lo incoraggiò a vagare in territori sconosciuti. Il 29 settembre 1898 se ne uscì con Garnett con questa riflessione quasi scientifica:

Ma, vedi, non c'è nulla al mondo che impedisca l'esistenza simultanea di onde verticali, o onde d'ogni angolo; in verità ci sono ragioni matematiche per credere che tali onde esistano. Ne consegue che due universi possono esistere nello stesso

luogo e nello stesso tempo - e non solo due universi ma un'infinità di universi differenti - se per universo intendiamo una serie di stati di consapevolezza. E, nota, *tutti* (gli universi) composti della stessa materia, poiché tutta la materia è solo quella di inconcepibile tenuità attraverso cui le varie vibrazioni delle onde (elettricità, calore, suono, luce, ecc.) si propagano, dando così nascita alle nostre sensazioni - quindi emozioni - quindi pensieri. È così?

(Epistolario, p. 94)

Questa riflessione maturò in occasione di una recente visita di Conrad a Glasgow. Lì, dice a Garnett, intavolò una discussione sul «segreto dell'Universo» con un gruppo composito di armatori e scienziati. È significativo il fatto che l'evento l'abbia divertito e intrigato. Qualcosa riguardo alla possibilità di universi differenti, la cui realtà era rappresentata da diversi stati di consapevolezza, attrasse la sua attenzione ed egli si chiese che cosa l'affascinasse tanto in tali ipotesi. Probabilmente era l'«inconcepibile tenuità» della materia, ciò che è così privo di resistenza da permettere alle sensazioni, alle emozioni e al pensiero di attraversarlo con un passaggio fluido. Era, in conclusione, una giustificazione ipotetica (Conrad chiarisce questo punto nella stessa lettera) per l'insoddisfazione che egli provava nei riguardi di tutto ciò che era vago e insoddisfacente come «l'eterno qualcosa».

Come poteva un uomo tanto preoccupato del presente dare seriamente credito a qualcosa di così noiosamente eterno come l'universale? In quegli anni Conrad fece sempre più affidamento su se stesso, sulla valutazione piuttosto che sulle percezioni della coscienza, la quale aveva a che fare con una varietà di fatti contrastanti che distraevano. Poiché ogni aspetto della conoscenza che veniva sottoposto alla sua attenzione richiedeva un riconoscimento, egli trovò impossibile fermarsi a una visione unitaria della realtà. Parafrasando un passaggio di una delle lettere di Keats, com'era possibile speculare sulle eternità o sulle origini primeve mentre le donne avevano il cancro? A dire il vero, tuttavia, Conrad concentrò la propria riflessione sulle preoccupazioni più impellenti: il successo come romanziere, il percorso che aveva davanti a sé ecc.

Continuò a credere che il vero destino dell'umanità non fosse né piacevole né facile. La sua perspicacia e la sua onestà, tuttavia, raramente gli valsero le soddisfazioni di un placido stoicismo. La sua conoscenza della realtà, o la conoscenza della

conoscenza stessa, gli procurava disperazione, e il 31 gennaio 1898 scrisse al suo idealistico amico Robert Cunninghame Graham:

Sì. L'egoismo è bene, e l'altruismo è bene, e la fedeltà alla natura sarebbe il meglio di tutto, e si potrebbero costruire sistemi e fare regole - se solo potessimo liberarci della coscienza. Ciò che rende tragica l'umanità non è che siamo vittime della natura, ma che siamo consapevoli di ciò. Far parte del regno animale nelle condizioni di questa terra va molto bene - ma non appena si diventa consapevoli della propria schiavitù, del dolore, della rabbia, della lotta, comincia la tragedia. Non possiamo ritornare alla natura perché non possiamo cambiare il nostro posto in essa. Il nostro rifugio è nella stupidità, nell'ubriachezza di qualunque genere, nella menzogna, nelle fedi, nel delitto, nel furto, nelle riforme, nelle negazioni, nel disprezzo - ciascun uomo secondo i suggerimenti del suo demone particolare. Non c'è moralità, conoscenza o speranza; c'è solo la coscienza di noi stessi che ci guida in un mondo che, visto in uno specchio concavo o convesso, è sempre soltanto un'apparenza vana e fluttuante.

(Epistolario, pp. 81-82)

La rappresentazione dell'uomo di Conrad ha origine dal problema morale dell'azione continuata - se è possibile essere o un egoista o un altruista. La questione viene presto accantonata da Conrad, poiché egli ritiene che nella vita non esista una serie di regole fisse da seguire. Graham aveva in prima istanza ritenuto possibili tali alternative, come se l'avere un certo status dipendesse principalmente da una scelta consapevole - ma Conrad voleva disfarsi immediatamente dei limiti ultimi, ontologici. Così manipolò la questione per dedicarsi alla vera moralità di un presente reale, piuttosto che speculare all'infinito su ciò che era a malapena possibile.

Vi è, tuttavia, una qualità che attenua la severità dell'argomentazione di Conrad, ossia la sua disponibilità a concedere alla necessità dell'uomo di trovare un rifugio un posto speciale tra le questioni morali. Le concesse tale ruolo in quanto gesto protettivo impulsivo che alleviava immediatamente le pressioni intollerabili. Per quanto riguarda il cerchio della tragedia senza speranza, quello prosegue. Eppure, egli credeva che il rifugio cercato e trovato in un particolare palliativo avesse in sé la propria ricompensa: si può accettare o meno il fatto di avere trovato rifugio — sia esso nel

furto, nel delitto o nell'arte. Ma lo spettatore coraggioso si preoccupa delle apparenze, di ciò che vede, e questo si oppone totalmente all'ottimismo.

Graham lo incalzò ulteriormente: si possono almeno nutrire degli ideali? Conrad stesso, una volta, aveva accennato all'«oscuro senso dell'idoneità delle cose che tutti portiamo dentro di noi» - che importanza ha tale senso? La risposta, giunta nel febbraio del 1898, fu molto dura nella sua profetica desolazione:

Tu e i tuoi ideali di sincerità, coraggio e verità siete stranamente fuori luogo in quest'epoca di preoccupazioni materiali. Cosa si ricava? Qual è il guadagno? Cosa otteniamo? Queste domande sono alla radice di tutti i movimenti morali, intellettuali e politici. Nelle cause più nobili, gli uomini fanno in modo di inserire qualcosa della loro bassezza: e a volte quando penso a te qui, in silenzio, mi appari tragico con il tuo coraggio, le tue credenze e le tue speranze. Qualsiasi causa è contaminata: e tu ne rigetti una e ne sposi un'altra come se una fosse male e l'altra bene, mentre quello stesso male che tu odi è in entrambe, sebbene mascherato con parole diverse. Sono più d'accordo con te di quanto le parole possano esprimere, eppure se in me fosse rimasto un briciolo di fede penserei che tu sia fuorviato. Sei fuorviato dal desiderio dell'impossibile - e io ti invidio. Ahimè! Ciò che vuoi riformare non sono le istituzioni - è la natura umana. La tua fede non smuoverà mai quella montagna. Non che io creda che la razza umana sia intrinsecamente cattiva. È solo stupida e codarda. E tu sai che nella codardia vi è tutto il male - soprattutto la crudeltà così caratteristica della nostra civiltà. Ma, senza di essa, il genere umano sparirebbe. Non che la cosa abbia una grande importanza, in verità. Ma convincerai l'umanità a gettare la spada e lo scudo? Puoi convincere anche me - che scrivo queste parole nella pienezza di una convinzione irresistibile? No, io appartengo al clan degli sventurati. Tutti vi apparteniamo. Siamo nati iniziati, e le generazioni successive afferrano l'eredità fatta di paura e brutalità senza pensieri, senza dubbi, senza rimorsi, nel nome di Dio.

(LL, I, pp. 229-230)

Conrad non riusciva a immaginare né la possibilità della purezza pratica né quella della mera bontà astratta, disinteressata. In generale, gli uomini hanno poco più di una visione confusa di ciò che va oltre l'immediato e l'impellente;

egli considerò la sua visione come un esempio. In questo, le donne, a suo avviso, sono diverse dagli uomini. Il 27 gennaio 1897 egli scrisse alla signorina Watson: «Le donne hanno una visione più penetrante e una maggiore capacità di sopportazione delle perversità della vita. Ma l'uomo vuole l'attuale - perché è meno capace di guardar lontano nei giorni e negli anni» (*Epistolario*, p. 66). Cercare l'attuale, il fondamento profondamente irrequieto e cieco di tutta l'attività umana, era l'eredità di ogni uomo. E se un uomo d'azione come un marinaio, sostenne spesso Conrad, riusciva a dimenticare le sue sofferenze, si trattava di un breve intervallo prima che nuove sofferenze rendessero necessario, per lui, un nuovo sollievo.

Eppure Graham, in realtà, aveva buone ragioni per chiedere che posto avesse l'idealismo nello schema di Conrad. Alcuni mesi prima, il 20 dicembre 1897, Conrad aveva descritto l'esistenza come un'enorme macchina per maglieria che «si è evoluta da un caos di frammenti di ferro» (*Epistolario*, p. 80). La stessa descrizione è uno strano insieme di umorismo grottesco e autocommento pietoso. La sua particolare urgenza è espressa da tutte le fantasiose lungaggini a cui Conrad fece ricorso per spiegare il suo punto di vista, dall'oscuro sfondo a cui attinse per un momento e che poi scartò e dalla spaventosa ripetitività che vide nell'intera sequenza. Parte di tale descrizione merita di essere citata:

Con nessuna lubrificazione speciale si può far ricamare una macchina per maglieria. E il pensiero più agghiacciante è che l'infame cosa si è fatta da sola: si è fatta senza pensiero, senza coscienza, senza preveggenza, senza occhi, senza cuore. È un tragico accidente - ed è accaduto. Non si può interferire in esso. L'ultima goccia di amarezza sta nel sospetto che non la si può nemmeno fare a pezzi. In virtù di quella verità una ed immortale che si nasconde nella forza che l'ha fatta balzare nell'esistenza, essa è ciò che è - ed è indistruttibile!

Ci sferruzza a dritto e a rovescio, nella vita e nella morte. Ha sferruzzato tempo, spazio, dolore, morte, corruzione, disperazione e tutte le illusioni - e niente ha importanza. Ammetto comunque che talvolta è divertente guardare questo spietato processo.

(*Epistolario*, p. 80)

Poche settimane dopo Conrad era affascinato dalla favola che aveva elaborato. Seguì un'altra lettera di «chiarificazione»

al povero Graham, questa volta contenente notizie più esplicitamente tristi. Una volta esposti a uno choc immaginativo, la prolungata perversità della visione era una delle virtù spietate di Conrad, e questa lettera non fa eccezione. Ma, in questo caso, la qualità più interessante del pensiero è il totale fallimento dei tentativi di Conrad di analizzare un'intera situazione. Pare essere stato temporaneamente incapace di cogliere al volo la complessità di qualsiasi situazione. Conrad era talmente sopraffatto dalla sua deprimente consapevolezza delle difficoltà morali e intellettuali da ingigantire qualsiasi aspetto lo colpisse per primo in una data situazione.

Il percorso intrapreso dalla sua mente sembra aver tratto origine da una malinconia istintiva, di cui cercò conferma nell'osservazione di eventi pessimistici; c'erano immancabilmente esempi di comportamento umano in cui un uomo o un gruppo di uomini afferravano la loro «eredità fatta di paura e brutalità senza pensieri». In seguito si spostò su un background immaginato (la macchina per maglieria) e infine di nuovo sul fenomeno originale, risultandone ancor più confermato nella propria disperazione. Questo è uno degli schemi strutturali che Conrad usò quasi sempre nei suoi racconti narrati in prima persona. Si prenda in considerazione *Cuore di tenebra* in cui, in una scena di malinconia quasi poetica, un gruppo di uomini riflettono insieme. Il fiume su cui naviga la loro nave induce uno di loro a meditare sul flusso che porta una persona nel cuore delle tenebre. Dopo questo racconto, tutti gli uomini si rendono conto di essere completamente circondati da un'oscurità immensa, opprimente. Il 27 agosto 1898 Conrad scrisse a Graham: «Se questo miserabile pianeta avesse capacità percettive, un'anima, un cuore, scoppierebbe d'indignazione o volerebbe in pezzi per pura pietà» (*Epistolario*, p. 91). Il mondo in generale, quindi, non può essere sussunto direttamente come un unico oggetto di conoscenza. La mente indagatrice viene allontanata da esso, poiché per l'individuo non vi è nulla di immediato uso intellettuale e spirituale. Tra la versione mentale dell'apparenza e la cosiddetta realtà non può esservi corrispondenza. E se la «realtà» è vita, allora la mente non può essere parte di essa.

Tutto ciò è condensato in una terrificante rivelazione fatta in una lettera a Graham del 14 gennaio 1898:

La macchina è più sottile dell'aria ed evanescente come un

lampo di luce. L'atteggiamento di fredda noncuranza è l'unico ragionevole. Naturalmente la ragione è odiosa - ma perché? Perché dimostra (a coloro che hanno coraggio) che noi viventi siamo privi di vita - completamente privi. I misteri di un universo fatto di gocce di fuoco e zolle di fango non ci interessano affatto. Non vale la pena preoccuparsi del destino di un'umanità condannata fondamentalmente a perire di freddo. Se si ragiona con il cuore, diventa una tragedia intollerabile. Se credi nel miglioramento devi piangere, poiché la perfezione raggiunta deve finire nel freddo, nel buio e nel silenzio. Da un punto di vista spassionato l'entusiasmo per la riforma, il miglioramento, la virtù, la conoscenza e addirittura per la bellezza è solo una vana difesa delle apparenze, come se una persona si angosciasse del taglio dei propri vestiti in una comunità di uomini ciechi.

La vita non ci conosce e noi non conosciamo la vita - non conosciamo neanche i nostri pensieri. Metà delle parole che utilizziamo non ha alcun senso e dell'altra metà l'uomo capisce ogni parola a seconda della moda della sua follia e presunzione. La fede è un mito e le credenze si muovono come la foschia sulla riva: i pensieri svaniscono, le parole, appena pronunciate, muoiono, e il ricordo di ieri è confuso quanto la speranza di domani - solo la serie delle mie banalità pare non avere fine. Come dicono i nostri contadini: «Per favore, fratello, perdonami per l'amor di Dio». Ma non sappiamo cosa sia il perdono, né l'amore, né dove sia Dio. *Assez*\

(LL, I, pp. 222-223)

La «vita», in questa sua formulazione, ci è troppo vicina per essere irrilevante; né noi siamo mai sufficientemente disinteressati da ignorarla. L'esistenza umana è un'unione tragica in cui né l'uomo né la macchina per maglieria traggono beneficio l'uno dall'altra. Qualsiasi palliativo come il cristianesimo, di cui la «leggenda di Betlemme» rivela l'origine scadente (*Garnett*, p. 185), è un ordito inganno, troppo impreciso per eludere la realtà. Solitamente, porta ai suoi seguaci un'ulteriore serie di dolori.

Conrad, tuttavia, era anche consapevole di avere alcuni amici come Ted Sanderson, i cui tentativi eroici di convivere con l'avversità dimostravano ciò che egli, il 17 marzo 1900, definì l'altra «vita silenziosa all'interno» (LL, I, p. 294). Cosa c'era di *vero* in tutta quella sbalorditiva confusione su «vite» diverse? Coltivando l'individualità, azione a cui aveva iniziato a dedicarsi molto tempo prima, Conrad era giunto ad

apprezzare l'uniformità della personalità quotidiana, quella semplice abitudine che la maggior parte di noi venera come «coerenza» di carattere. Egli, invece, esercitava le sue intuizioni sulla particella di differenza presente in ogni individuo, l'essenza che può essere salvata dall'oscurità solo con uno sforzo particolare. Spesso, come scrisse a Garnett nel novembre del 1906, «l'intensità delle cose umane sta nell'alternativa» (*Garnett*, p. 196). Penso intendesse riferirsi all'alternativa che ognuno di noi desidera mentre siamo negli artigli della mostruosa macchina per maglieria. Ogni uomo vorrebbe essere un Ulisse, che forgia avventurosamente il proprio destino secondo le profonde necessità interne della propria individualità. Pochi di noi ci provano realmente, e ancora meno ci riescono. Ma se l'alternativa è effettivamente possibile, come ci si dovrebbe comportare per realizzarla?

La risposta è contenuta nelle seguenti righe scritte a John Galsworthy l'11 novembre 1901: «Di' quel che vuoi, ma un uomo vive soltanto (cosiddette) eccentricità. Esse danno alla sua personalità un vigore che la semplice coerenza non può mai dare. Si deve esplorare in profondità e credere l'incredibile per trovare le poche particelle di verità galleggianti in un oceano di cose insignificanti. E prima di tutto bisogna spogliarsi di ogni particella di rispetto per i propri personaggi» (*Epistolario*, p. 154).⁴² I personaggi a cui si riferisce non sono solo quelli creati dall'autore per i suoi romanzi, ma anche l'idea privata di noi stessi a cui ci aggrappiamo con tenace disperazione. Tale tenacia è il nostro orgoglio e onore, anche se ben presto lo sforzo diventa meccanico. Se per un attimo abbandoniamo coraggiosamente la presa su questa nostra creazione orgogliosa - non dimentichiamo che Conrad si stava rivolgendo a Galsworthy, il fedele difensore della tipologia «caratteriale» inglese - può verificarsi un rilassamento della fedeltà e della tensione meccanica che esigiamo da noi stessi. La scoperta che Conrad fece del ritmo della vita nell'oscillazione tra tensione e rilassamento lo portò a riconoscere un modello che l'Aschenbach di Mann, per esempio, non riuscì a individuare: «Quando, intorno ai trentacinque anni, [Aschenbach] si era ammalato durante un soggiorno a Vienna, un fine osservatore disse di lui in un salotto: "Vedete, Aschenbach è sempre vissuto così" e serrò forte a pugno le dita della mano sinistra "mai così" e lasciò comodamente penzolare la mano aperta dalla spalliera della sedia. Nulla di più esatto».⁴³

Se non consideriamo il nostro personaggio meccanicamente

costruito come l'unico fondamento del nostro posto nel mondo, la nostra *raison d'être*, la nostra verità fondamentale, possiamo liberamente dedicarci a una speculazione disimpegnata sulle questioni cui di solito non prestiamo attenzione. L'esperienza stessa di Conrad lo dimostrò: il marinaio che dimenticò deliberatamente il proprio personaggio e la propria «insignificante» esperienza marinaresca di provetto marinaio e che indagò l'«incredibile» e fantastico mondo del romanziere. Quindi, Conrad aveva formulato una razionalizzazione della sua posizione particolarmente inconsistente e scomoda di romanziere: aveva intenzionalmente dimenticato il marinaio, l'altro suo personaggio.

Il tono della riflessione di Conrad su questi argomenti implica molto più dello schema intellettuale che egli descrive. E' impossibile, per esempio, non avvertire la sensazione che Conrad fosse influenzato in modo inquietante dal desiderio di razionalizzare il proprio ruolo apparentemente inappropriato di romanziere. Solo dimenticando completamente l'altro personaggio, il marinaio, sembra affermare Conrad, egli è riuscito a diventare un romanziere. Anni dopo avrebbe ironicamente definito la conseguenza di questa doppia vita il fato dell'*homo duplex* (*Lettres*, p. 60). Ancora più interessante è la curiosa insistenza di Conrad sull'eccentricità - non la necessità - e l'ambiguità del cambiamento da un personaggio all'altro. O si è inflessibili come Aschenbach oppure, come Felix Krull, si è un maestro di inganni e trucchi astuti. Forse questo binomio quasi fanatico di alternative diede a Conrad la sensazione di avere eroicamente affrontato e in seguito commesso feroci atrocità su un'esistenza sgradevole. In ogni modo, se non poteva fare nient'altro, doveva sfuggire all'anonimato del comune destino umano; era l'unico modo per ribadire la realtà della sua individualità. Per lui non c'era alcun movimento di ribellione, come per il padre, in cui giocare un ruolo. Egli doveva creare da solo il movimento, il suo ruolo nel movimento e il gesto di ribellione. Questo, a suo avviso, era il crudele scherzo riservatogli dalla storia, la quale gli aveva offerto solo uno stentato e incompleto lascito di identità nazionale, disperso in un mondo oscuro e caotico.

L'umiliazione che provò a causa di questa identità incompleta e le strategie che escogitò per affrontarla lo indussero a scrivere ripetutamente della vita come se si trattasse di un terribile sogno che implorava sollievo. Nel febbraio del 1911 Conrad scrisse ad Arthur Symons: «La vita è un sogno o, direi, una successione di *songes doux ou terribles*.

Ebbene, se è così, possiamo trovare ispirazione anche nel terrore, una volta che abbiamo ri-acquistato abbastanza coraggio da distogliervi gli occhi. Non guardi indietro, perché in verità l'unico modo di sconfiggere l'ingiustizia degli uomini o del fato è quello di ignorarla» (*Epistolario*, p. 225). Trovò ispirazione, come ho già detto, nel creare un altro personaggio per se stesso. Oltre a rivendicare un nuovo personaggio, Conrad doveva darne dimostrazione: non poteva limitarsi ad affermare di essere diventato un romanziere, doveva *esserlo*. E, se il personaggio del romanziere non gli diede un completo sollievo, non corrispose esattamente alla verità interna del suo essere, egli era disposto ad ammettere che a volte essere un romanziere era un misto di verità e finzione. Una volta scrisse a Garnett che «ogni verità richiede un po' di finzione che la renda viva» (*Garnett*, p. 177).

L'opera del Conrad scrittore derivava da una dialettica personale tanto intricata che spesso l'autore si preoccupava di come l'opera sarebbe stata accolta e capita. Il 1° novembre 1910 scrisse a Galsworthy:

Il pubblico non è una classe, una casta, una cricca o un tipo. Il pubblico è (o sono?) individui. *Le public introuvable* è *introuvable* solo perché è tutta l'umanità. E nessun artista può darle quello che vuole perché l'umanità non sa cosa vuole. Ma si berrà tutto. Si berrà Hall Caine e John Galsworthy, Victor Hugo e Martin Tupper. E' uno struzzo, un clown, un gigante, un pozzo senza fondo. È sublime. A quanto pare non ha né occhi né interiora, come un lumacone, eppure riesce a piangere e a soffrire. Si è bevuto il cristianesimo, il buddismo, l'islamismo e il gospel della signora Eddy. Ed è perfettamente in grado, dall'alto della sua stabilità secolare, di disprezzare l'artista definendolo un mero segno premonitore.

(LL, D, p. 121)

Eppure, un'accoglienza indiscriminata come questa non dava al romanziere il permesso di essere irresponsabile. Malgrado tutto, egli manteneva la sua scrupolosità di artista, e la sua metafisica privata lo aiutava a trovare un qualche senso nella vita, in modo da poter continuare a scrivere. Scrivere, poi, conferisce convinzione perché è la versione del meccanismo dell'esistenza propria dell'autore e, quindi, è qualcosa in cui egli può credere.

Un pericolo, tuttavia, era rappresentato dal fatto che gli sforzi volti a rendere convincente la narrazione potevano

trasformare l'opera in una documentazione prosaica e pedissequa. Scrivendo all'autore, il 10 marzo 1902, Conrad disse a proposito di *The Man from the North* di Arnold Bennett: «Lei non riesce a essere completamente reale perché è fedele ai suoi dogmi del realismo. Ora, il realismo in arte non si avvicinerà mai alla realtà. E la Sua arte, il Suo talento, dovrebbero essere messi al servizio di una fede più ampia e libera» (*Epistolario*, p. 156). I canoni del realismo letterario tradizionale erano restrittivi, facevano gli interessi sia della macchina per maglieria priva di percezioni sia del pubblico, il pozzo senza fondo creato dalla macchina. In una lettera scritta il 10 febbraio 1905 al suo coraggioso amico Graham - il quale era sempre alla ricerca di un idioma personale e distintivo - Conrad descrisse le tristi influenze che un pubblico insulso poteva esercitare sull'individualista:

Vous - vous êtes né trop tard. Il tedioso sole del futuro - il nostro iniziale futuro vittoriano - indugia all'orizzonte, ma sorgerà comunque - lo farà di certo - per gettare la sua luce igienica su un mondo monotono di eccellenti municipalità e W.C. *sans peur et sans reproche*. La tomba dei singoli caratteri è stata scavata da G.B.S. e H.G.W. con fiduciosa solerzia. *Finita la commedia!* Ebbene, faranno anche molto, ma per la salvezza dell'universo ripongo la mia fede nel potere della follia.

(LL, II, p. 12)

Com'era tipico da parte sua, Conrad non riuscì ad alleviare completamente i timori che l'individualità - malgrado i suoi frenetici programmi per definirla - potesse affliggerlo. Poiché, se la verità richiedeva la finzione, se il romanziere e l'uomo vivevano in modo illusorio in evasioni inventate, se la mancanza di rispetto per il personaggio meccanico diventava fin troppo chiaramente un bene, il risultato era certamente scomodo. La realtà o la verità oggettiva permanente diventava una completa funzione dell'individualità e non viceversa, come avrebbe sperato Conrad. Due lettere ci mostrano parte della tormentata distanza che la mente di Conrad attraversò negli anni di cui ho parlato. La prima, scritta a Garnett il 23 marzo 1896, riassume vari aspetti del problema:

Se uno guarda alla vita nel suo vero aspetto, ogni cosa perde molta della sua spiacevole importanza e l'atmosfera si ripulisce di quelle che erano solo nebbie insignificanti che passano davanti agli occhi in forme imponenti. Una volta che

si afferri la verità che la propria personalità non è altro che una ridicola mascherata senza scopo di qualcosa di irrimediabilmente sconosciuto, la conquista della serenità non è molto lontana. Allora non rimane altro che l'abbandono ai propri impulsi, il rimaner fedeli alle emozioni fuggevoli, che è forse il modo di andar più vicini alla verità che con qualsiasi altra filosofia della vita. E perché no? Se noi «sempre diventiamo e mai siamo», sarei uno sciocco se cercassi di diventare questo piuttosto che quello; perché so bene che non sarò mai nulla. Preferisco avere la solida soddisfazione del mio ostinato errare e agitare il pugno all'idiota mistero del Cielo.

(*Epistolario*, p. 55)

La seconda lettera, scritta a Wells tra il 30 novembre e il 21 dicembre 1903, lo porta alla conclusione opposta, per cui «il futuro dipende da noi — e (a mio avviso) la caratteristica più sorprendente del secolo è lo sviluppo, la maturazione della nostra consapevolezza che dovrebbe aprirci gli occhi a quella verità - o a quell'illusione» (LL, I, p. 323). Solo una «maturazione della consapevolezza» - una visione più profonda dei meccanismi dell'esistenza — risolverà i problemi. Si trattava ancora una volta di una questione di o/o: o ci si arrendeva al flusso del «sempre diventare e mai essere» o la consapevolezza maturava abbastanza da comprendere che l'ordine e il futuro erano il risultato dell'affermazione di sé. Conrad credeva che solo una cosa, un'esplosione, avesse il potere di forzare la trappola delle alternative in cui rimaneva prigioniero. Poiché un'esplosione, scrisse a Garnett il 12 marzo 1897, era «ciò che dura di più nell'universo [...] Crea [...] spazio per muoversi» (*Garnett*, p. 94). E la Grande guerra fu proprio un'esplosione di questo tipo. Negli anni che precedettero il 1914, tuttavia, Conrad non poté che «avvertire in modo orribile l'oppressione della [sua] individualità» (*Garnett*, p. 94).

3. Le rivendicazioni dell'opera 1896-1912

Ossessionato dalla sua pessimistica visione di un processo inesorabile, e in uno stato di quasi continua incertezza riguardo a se stesso, Conrad affrontò nelle sue opere difficoltà altrettanto disorientanti. Eppure, tra il 1896 e il 1912 scrisse numerosi racconti e romanzi e, nonostante non se la passasse mai bene, il materiale non gli mancò mai. Il 20 ottobre 1911 egli scrisse a Garnett: «Ci sono soggetti d'ogni genere da scegliere» (*Epistolario*, p. 225). Con ciò il romanziere ammetteva *nonchalance* e studiata indifferenza nella scelta del soggetto. Desiderava attirare l'attenzione sulla trattazione, e, per il momento, concentriamoci su di essa. Per Conrad la trattazione di un soggetto corrispondeva essenzialmente al problema di come procedere dall'inizio alla fine dell'opera. Il processo richiedeva la massima accuratezza, poiché egli utilizzava ciò che definì «l'abile disegno delle parole» (*Garnett*, p. 84). In una lettera a Blackwood, il suo editore, scritta il 20 febbraio 1900, Conrad espresse il nocciolo del problema con insolita calma. In quel momento stava lavorando a *Lord Jim*: «[...] sebbene non intenda affrettarmi perché la fine di una storia è una parte molto importante e difficile; in verità, la più difficile per me da realizzare. La concepisco sempre prima di cominciare a scrivere» (*Epistolario*, p. 133).

Molto probabilmente si trattava di una specie di ricetta ideale, tuttavia ci fornisce alcuni indizi da seguire. Nelle opinioni espresse da Conrad sulla forma la finalità era la stessa. Una lettera a Ernest Dawson, datata 12 dicembre 1902, mostra la riluttanza di Conrad a prendere in considerazione esperimenti formali nella sua opera; o, se non proprio così, per lo meno la riluttanza a teorizzare su ciò che anni prima aveva definito «la questione dell'arte [...] così infinita, così intricata e così oscura» (*Blackwood*, p. 64):

Riguardo a ciò che hai detto sulla grandezza, dubito che possa essere raggiunta attualmente nella prosa di fantasia. Se accadrà, sarà in una forma nuova; in una forma per cui noi non siamo ancora maturi. Fino a quel momento, dobbiamo

arrancare lungo il percorso battuto, dobbiamo «rabacher» esternamente la vecchia formula di espressione. Non c'è né aiuto né speranza; c'è solo il dovere di provare, provare in eterno, senza tener conto del successo.

(LL, I, p. 308)

Le affermazioni tradizionaliste di Conrad sulla forma erano sostenute dall'interesse che egli nutriva per il riuso di forme tradizionali ereditate dagli scrittori precedenti. La sua professata «eredità» letteraria era composta da scrittori di azione e realismo, scrittori come Cooper, Marryat e Maupassant.⁴⁴ Sebbene non tutti quegli autori possano essere stati i suoi veri maestri, l'esplicita affermazione di Conrad sulla sua eredità è significativa. Egli si opponeva all'«analisi», all'interpretazione dell'autore, perché riteneva che la realtà potesse essere formulata solo in termini di azione. Una lettera scritta a Galsworthy (LL, II, pp. 76-80), per esempio, critica il nuovo romanzo di Galsworthy, *Fraternità*: il giudizio negativo di Conrad si basava sulla critica che l'azione di *Fraternità* era sopraffatta dall'analisi. A un dato punto, sostiene Conrad, l'intervento dell'autore per collegare sfondo e azione aveva causato un grave danno. Una soluzione migliore sarebbe stata quella di effettuare tale collegamento sviluppando l'azione. E' interessante notare come diversi anni dopo Conrad venne affascinato da ciò che fece Proust, quasi ai limiti dell'impossibile: Proust, scrisse Conrad a Scott Moncrieff il 17 dicembre 1922, riuscì a rendere creativa e vivace l'analisi (*Epistolario*, p. 307). In quel momento, tuttavia, essendo in cerca di una regola letteraria di base, la sua mente aveva optato, insieme ad Aristotele, per l'azione, poiché in tal modo era possibile descrivere il comportamento degli uomini senza appesantirlo con un'esplicita spiegazione morale; era questo fardello morale, decisamente troppo pesante, che, secondo Conrad, Galsworthy ammassava sul suo materiale. L'azione potrebbe non avere sufficiente forza per sopportare tale carico, oppure il romanziere potrebbe non disporre di una sufficiente visione trascendentale per vedere la morale — nell'argomentazione di Conrad queste due alternative si equivalgono. A quanto pare, era inutile scegliere una delle due. Ma l'azione, nonostante il suo contenuto morale neutrale in tal o talaltro singolo momento, dovrebbe avere una relazione positiva con qualsiasi altra azione del libro. L'azione, nella sua unità minima, era ciò che Conrad in un'altra occasione chiamò «episodio illuminante» (*Epistolario*, p. 60). Quindi lo schema di

un'opera letteraria era costituito da un episodio illuminante, guidato da «una concentrazione di sforzi in una sola direzione» e reso con una modalità espressiva familiare.

Probabilmente proprio pensando a questa griglia Conrad, il 6 ottobre 1908, disse a Edward V. Lucas: «Un buon libro è una buona azione. Esso è più forte del buon esempio. E se il moralista dirà che ha un merito inferiore - lascialo dire. In realtà non stiamo scrivendo per la salvezza delle nostre anime. "L'uomo non dovrebbe essere arrendevole" dice il proverbio spagnolo, e io dico: "Un autore non è un frate". Tuttavia, un uomo che propone al mondo il segreto della sua immaginazione effettua, per così dire, un rito religioso» (LL, II, p. 89). Il primo problema qui consiste nel distinguere e chiarire la cosiddetta bontà di un libro di azione. Un'azione deve essere più di un esempio, deve andare al di là di ciò che è esemplare, per lo più deve essere, credo, una morale. Una data morale è un assoluto, e nessuna azione, in senso stretto, può essere realmente un assoluto. Una buona azione deve essere audace in ciò che cela, piuttosto che evangelica in ciò che intende predicare. Proporre il segreto della propria immaginazione non significa mettere in atto un evento religioso, ma eseguire un rito religioso; ossia, il rito suggerisce, ma cela l'evento effettivo. In tal modo, alla vita immaginativa del romanziere nella sua totalità viene data una struttura episodica che, pur non rivelando l'intera vita dello scrittore, rappresenta un'astratta traduzione analogica del meccanismo di tale vita. Per un lettore, ciò può essere reso intelligibile attraverso l'azione (o la trama) di un'opera letteraria.

Questa argomentazione può essere chiarita con un passaggio tratto da «La teoria dello sviluppo nella dottrina religiosa», un saggio del cardinale Newman. Nel proporre la sua definizione concettuale di economia, Newman si scontra con un problema molto simile a quello che si trova ad affrontare un romanziere quando tenta di liberare una parte di una realtà più ampia - la propria - così che questa possa esistere in maniera indipendente. A grandi linee, l'argomentazione di Newman è la seguente: nelle faccende umane vi è posto per un particolare tipo di discorso inventivo, che può essere definito un'economia. La necessità di tale discorso sorge dalla consueta molteplicità di sentimenti, emozioni e pensieri presenti nella vita di ogni uomo, molteplicità le cui intrinseche complessità conferiscono un aspetto di caos indefinibile. Per amor di discussione e scoperta, è possibile raccogliere gli straordinari elementi di tale

molteplicità in particolari figure, immagini o fiabe che assomigliano in modo «economico» all'intricato intero da cui derivano. Se si tratta di figure estese, tali elementi sono simili alla trama autosufficiente di una storia. In nessun momento le nuove figure contengono o esauriscono l'intero originale - vale a dire la mente dell'individuo che le ha create. Sebbene, nel seguente passaggio cruciale, Newman parli del rapporto tra gli assoluti infiniti e le loro rappresentazioni finite (le economie), le sue parole fanno luce sul rapporto che esiste tra la mente di un autore e un buon libro, tra la totalità di un processo immaginativo e la sua presentazione «rituale» e tra un'ampia consapevolezza esistenziale e un suo aspetto derivato, ma indipendente:

Esse [le economie] costituiscono gli sviluppi d'una medesima serie di idee, sono tutti strumenti di scoperta relativi a tali idee. Stanno per cose reali, e noi non possiamo ragionare con esse per quanto non si tratti che di simboli, come se si trattasse delle stesse cose per le quali stanno. Pure, nessuno di loro porta fino all'estremo limite le linee della verità: nell'analisi, prima se ne ferma uno, poi l'altro, come quelle tavole di calcolo che funzionano per mille casi, ma si fermano al milleunesimo. Finché funzionano, possiamo servircene proprio come se fossero le realtà che rappresentano, e senza pensare a queste; ma alla fine il nostro strumento di ricerca sboccherà in qualche grande difficoltà o contraddizione - quello che in religione chiamiamo un mistero. Esso è arrivato fin dove poteva arrivare; il suo scacco mostra che non è mai stato altro che un espediente per scopi pratici, non una vera analisi od un'immagine adeguata di quelle leggi segrete che cercavamo per suo mezzo. Non ne ha mai scandagliato la profondità, perché ora non riesce a misurarne il corso. Allo stesso tempo, tuttavia, nessuno rifiuterebbe di usarlo nei limiti entro i quali può operare, per il solo fatto che non è onnipotente; nessuno direbbe che si tratta d'un sistema di vuoti simboli, per quanto non sia altro che un'ombra dell'invisibile. Pur se con cautela, lo usiamo con la massima approssimazione alla verità permessa dalla nostra condizione.⁴⁵

Per un romanziere ne deriva la tecnica di ciò che James definì «resa». Conrad conosceva esattamente i pericoli riguardanti la reazione del pubblico che il romanziere deve affrontare se la tecnica è fin troppo perfetta. La stessa opera di James ne fu un esempio. Una lettera scritta a Galsworthy l'11

febbraio 1899 contiene la seguente spiegazione:

A me anche *The Real Thing* sembra sgorgare dal cuore perché, e solo perché, quell'opera, che tanto si avvicina alla perfezione, non risulta tuttavia fredda. La perfezione tecnica, se non c'è un vero fuoco a illuminarla e riscaldarla dall'interno, deve necessariamente essere fredda. Sostengo che in H. J. [James] c'è un fuoco del genere, e ben acceso, ma a noi, abituati, assolutamente abituati, all'espressione non artistica di bei sentimenti, tumultuosi, onesti (o disonesti), l'arte di H. J. appare senza cuore. I contorni sono così chiari, le figure così finite, cesellate, intagliate e sbalzate che noi esclamiamo - noi abituati alle ombre della narrativa contemporanea, alle ombre più o meno informi — noi esclamiamo: sono di pietra! Niente affatto. Io dico che sono di carne ed ossa, rese in modo perfetto, forse con troppa perfezione di metodo.

(*Epistolario*, pp. 116-117)

Questa era la difficoltà di Henry James; e quella di Conrad era molto simile. Conrad temeva di essere considerato unicamente uno scrittore di dettagli accurati. Il 29 settembre 1897 scrisse a Garnett: «E' chiaro che il mio destino è di essere descrittivo e unicamente descrittivo» (*Garnett*, p. 707). La maggiore difficoltà, tuttavia, venne confidata a Graham il 5 agosto 1897: «La vita è lunga - e l'arte è così breve che nessuno riesce a vederla, quella miserabile cosa» (*Epistolario*, p. 69). L'enorme particolarità atomistica della vita schiaccia la piccola, al confronto, economia che è l'arte, tanto che la validità di quest'ultima può essere persa di vista, come temeva Conrad.

L'unica opera che durante quel periodo occupò a intermittenza Conrad - e gli creò problemi insormontabili - riassume e concentra a tal punto ciò di cui ho parlato che a ragione può essere definita l'esperienza centrale di quella fase della carriera di scrittore di Conrad. L'opera è «*The Rescuer*»: le sue varianti stilistiche e concettuali sono state accuratamente studiate da Thomas Moser in *Joseph Conrad: Achievement and Decline*. Moser segue il suggerimento di Conrad stesso secondo cui l'opera, che fu completata solo nel 1918-1919, quando divenne *Il salvataggio*, fornisce un terreno idoneo per lo studio della sua evoluzione letteraria (LL, II, p. 209). U mio fine è diverso da quello di Moser, poiché io considero unicamente le intenzioni dichiarate da Conrad riguardo all'opera. Esse emergono nella seguente lettera scritta

L'interesse umano della storia sta nel contatto di Lingard, l'avventuriero semplice, autoritario, ricco di fantasia, con un tipo di donna civilizzata - un tipo complesso. Egli è un uomo tenace nei suoi propositi, entusiasta nelle sue imprese, fedele nell'amicizia [...] Infine, quando ha portato a termine il salvataggio, per cui aveva sacrificato tutti gli interessi della sua vita, si trova di fronte, per tutta ricompensa, ad un'inevitabile separazione. Questo episodio della sua vita lo fa uscir di senno; voglio rendere, nell'azione della storia, la tensione e l'esaltazione di quest'uomo che si trova sotto l'influsso di un sentimento che capisce a malapena e che pure è abbastanza reale da farlo andare avanti incurante delle conseguenze.

E' solo alla fine che tutto gli si fa chiaro, quando il salvataggio e la distruzione sono portati a termine e non gli rimane altro da fare che raccogliere, come può, i fili spezzati della sua vita.

(Epistolario, pp. 72-73)

Nelle osservazioni di Conrad si può riconoscere un paradigma per la soluzione del suo implicito problema personale. Lingard, l'avventuriero autoritario e ricco di fantasia: Conrad stesso nel suo ruolo di romanziere. La signora Travers, complessa e civilizzata: la consapevolezza esistenziale di Conrad in tutta la sua ricchezza. Il salvataggio della signora Travers, per cui è stato sacrificato tutto: l'esperienza stessa dello scrivere. L'episodio che trasporta Lingard fuori dalla sua vita: questo può essere la metafora del «cuore pieno», la figura utilizzata spesso da Conrad nei momenti più difficili della stesura. La ricompensa è la separazione: una volta terminata l'opera, la porzione di consapevolezza dello scrittore che è stata salvata non fa più parte di lui, poiché il collegamento strettamente personale è stato distrutto. Alla fine c'è la perfetta illuminazione: secondo Newman, una persona può utilizzare un'economia solo fino a un certo punto. Infatti, ciò che viene appreso al di là di tale punto è, in termini religiosi, un mistero che, come sostiene Hopkins, è una «certezza incomprensibile». ⁴⁶ A Lingard non resta che raccogliere i fili della sua vita: raggiungendo l'illuminazione tramite la rivelazione di qualcosa di simile a un mistero, lo scrittore può riprendere la sua vita godendo dei benefici di questa nuova visione.

Ora, un punto importante a proposito dell'azione progettata

per «The Rescuer» è che Conrad la concepì come un intero, un'azione compiuta. E l'interezza comporta la trascendenza dell'economia. Ma tutto ciò avveniva su per giù venti anni prima che Conrad fosse in grado di descrivere adeguatamente questo tipo di azione completa. In altre parole, la «fine» che, come aveva ripetuto più volte, concepiva sempre fin dall'inizio, non poteva essere concepita per «The Rescuer». C'era qualcosa nell'«illuminazione perfetta» e nella «certezza» che lo sconcertava. Ecco perché la storia e il racconto, con la loro atmosfera enigmatica e inconcludente, si adattavano perfettamente a lui. Una lettera scritta a Garnett durante la stesura di «The Rescuer» è particolarmente significativa:

In queste circostanze, puoi capire che non sento molta inclinazione a scrivere lettere. In verità provo una grande difficoltà a scrivere il più comune biglietto. Mi sembra di aver perso ogni *sensu* dello stile, eppure sono ossessionato, spietatamente ossessionato dalla *necessità* dello stile. E quella storia che non posso scrivere si insinua in tutto ciò che vedo, in tutto ciò che dico e penso, fra le righe di ogni libro che cerco di leggere. Non ho letto per giorni. Sai come è brutto *sentirsi* il fegato e i polmoni. Bene, io mi sento il cervello. Sono chiaramente consapevole dei contenuti della mia testa. La mia storia è lì, in un fluido - in una forma elusiva. Non mi riesce di impadronirmene. È tutta lì - fino a scoppiare -, eppure non posso impadronirmene, come tu non puoi afferrare una manciata d'acqua.

(*Epistolario*, pp. 84-85)

Sebbene i soggetti letterari da scegliere siano di ogni tipo, questo soggetto è stato sempre presente in Conrad. Ancora una volta lo vediamo preda di un complesso emotivo e intellettuale fortemente immaginativo che non riusciva a controllare, poiché esso riprendeva troppo da vicino i profili sconcertanti della sua stessa esperienza. Bisogna ricordare che se il cuore è pieno, non è possibile alcuna grammatica, e lo stile è in sostanza grammatica.

Lo stile, l'ordine e la grammatica sono tutti aspetti del controllo e, logicamente, forme dell'intensa attività riflessiva che, secondo Conrad, potevano essere dramatizzate e capite al meglio in termini puramente fisici. Si considerino, per esempio, i seguenti passaggi tratti da due lettere indirizzate a Wells, una datata 30 novembre 1903 e l'altra 20 ottobre 1905. Il primo:

Per me scrivere - *il solo modo possibile di scrivere* - è semplicemente la conversione di forza nervosa in frasi. Lo stesso è per te, ne sono sicuro, per quanto nel tuo caso è l'intelligenza disciplinata a dare il segnale - l'impulso. Per me tutto è affidato al caso, allo stupido caso. Ma rimane il fatto che quando la forza nervosa si è esaurita le frasi non vengono - e nessuno sforzo di volontà serve a nulla.

(*Epistolario*, p. 170)

Il secondo:

Quanto a lavorare regolarmente in una maniera decente, ordinata e industriosa, ci ho rinunciato per pura e semplice impossibilità. Quella dannata roba viene fuori solo in virtù di una convulsione mentale che dura due, tre o più giorni - fino a un paio di settimane - e mi lascia completamente fiacco e non molto felice, emotivamente esausto all'apparenza, ma segretamente irritabile fino alla ferocia.

(*Epistolario*, p. 187)

Non sorprende, quindi, che il tipo di azione meglio determinata da un tale sforzo e da una tale disciplina sia l'azione incompleta — l'azione, in particolar modo, di opere come *Il negro del «Narcissus»*. Il 29 novembre 1896 Conrad aveva scritto a Garnett:

Naturalmente niente può alterare il corso del *Nigger* [*Il negro del «Narcissus»*]. Che sia pure impopolare; *deve esserlo*. Ma mi sembra che la cosa, pure a me preziosa, sia abbastanza banale in superficie da avere qualche fascino per l'uomo della strada. Quanto alla mancanza di avvenimenti, beh, è la vita. La gioia incompleta, il dolore incompleto, la furfanteria o l'egoismo incompleti - la sofferenza incompleta. Gli eventi si affollano e tumultuano, e non accade nulla. Sai cosa intendo. Le occasioni non durano abbastanza a lungo, tranne che nei libri d'avventure per ragazzi. Le mie non si completavano mai. Si sgonfiavano prima che avessi la possibilità di fare di più di quanto un altro avrebbe potuto. Dimmi cosa pensi di quel che vedi.

(*Epistolario*, pp. 64-65)

La nota dominante dell'esperienza immaginativa di Conrad in relazione al suo lavoro in questo periodo è data

dall'insicurezza e dall'incertezza della frase «Le mie non si completavano mai. Si sgonfiavano prima che avessi la possibilità». La sua stessa vita, simile a un palmo con la linea della vita che si dirama in una miriade di direzioni strampalate, gli ricordava che niente nella sua esperienza poteva fornirgli un'idea salda di cosa significasse portare a termine qualcosa. Egli non nutriva stima per il suo personaggio complesso: non solo nelle sue due occupazioni, nei suoi due paesi, nelle sue titubanti visioni del mondo, ma neppure nella sua galleria letteraria «economica» niente poteva condurlo a una definizione pienamente gestibile dell'oggettività. Essa avrebbe rappresentato un'adequata ricompensa per la sua «infinita scontentezza» in merito allo scrivere. I romanzi di Conrad, che da come si desume dalle lettere tendevano ostinatamente a «crescere e crescere», liberavano, insieme a ciò che avevano genuinamente «salvato», troppo di ciò che era oscuro e imponderabile. Solo i suoi racconti riuscivano a *svilupparsi* con una discreta misura di controllo intellettuale. Se l'azione era incompleta, lo era nella sua essenza, e spesso la sua brevità corrispondeva all'acuta brevità dell'arte una volta entrata in relazione con l'esistenza. L'arte era la concentrazione della vita e dell'esperienza in una forma economica e intelligibile; laddove l'opera trova la sua fine, la vita prosegue. E, per lo meno, la disparità tra arte e vita comportava una conquista, genuinamente *vécue* e raggiunta: ciò che era liberato e salvato era stato cavato dalla tomba oscura dell'azione ripetitiva eseguita pedissequamente. «La solitudine mi sopraffa, mi assorbe. Non vedo niente, non leggo niente. E' come una specie di tomba, e al contempo un inferno dove bisogna scrivere, scrivere, scrivere» (*Lettres*, p. 50). Fu così scrivere *Nostromo*. Eppure l'effettiva esperienza della scrittura era solitamente così odiosa, il prezzo pagato per creare arte così alto, i risultati così incerti, che alcuni anni dopo Conrad acconsentì a sacrificare alcune pagine «meditate con maggior ansietà» (*Nostromo*, V, p. 7) di *Nostromo* alle esigenze di una traduzione (*Lettres*, p. 111); gli divenne inoltre chiaro che un romanzo così lungo si avvicinava troppo alla fluidità amorfa della vita. Il racconto era simile a un uomo basso che imbrogliava abilmente e sconfiggeva parzialmente un uomo grande sferrando colpi casuali, che indebolivano il rivale ma stancavano anche l'attaccante. Se questo non fosse bastato per il momento, tale strategia aveva un obiettivo molto più cinico. Il 5 agosto 1897 Conrad scrisse a Graham: «La visione diretta è cattiva forma - come Lei sa. La cosa giusta è

guardare dietro l'angolo, perché, anche se non c'è la verità, c'è ad ogni modo un qualcosa che distribuisce baiocchi. E cosa si può volere di meglio del nobile metallo?» (*Epistolario*, p. 69).

Alcune lettere che Conrad scrisse nel 1898 e nel 1899 evidenziano lo stato d'animo di lacerante messa in discussione di se stesso a cui era spesso soggetto. Due lettere scritte a suoi cari amici, i Sanderson, contengono due straordinari passaggi in cui egli si descrive protagonista di una fallimentare rappresentazione di fronte a un pubblico ostile e anonimo. La prima è datata 31 agosto 1898: «Sono come un funambolo che, nel mezzo del suo numero, scopre all'improvviso di non sapere niente di funambolismo. Può apparire ridicolo agli spettatori, ma il risultato di tale saggezza intempestiva è un collo rotto. [...] In verità la questione è abbastanza seria per me» (LL, I, p. 247). La seconda lettera, datata 12 ottobre 1899, dice: «Ci si aspetta di fallire in qualsiasi momento e si vorrebbe farlo a viso coperto, con una dignitosa composizione di drappeggi, senza più parole di quelle utilizzate dai grandi uomini» (LL, I, p. 282). Questi passaggi erano dettati dalla paura e dall'imbarazzo di avere offerto al pubblico qualcosa di non valido o di eccessivamente e vergognosamente autorivelatore. In entrambi i passaggi Conrad raffigurò se stesso in un momento di arresto volontario, in cerca sia nel presente che nel passato di una spiegazione - o una preparazione - del futuro imminente e disastroso. In altri momenti, si rivoltò contro se stesso con una giusta indignazione che gli negava la scusante della comune tendenza dell'uomo al fallimento: «Nessuno ha il diritto di andare avanti come sto facendo io senza produrre evidenti capolavori. Sembra che non abbia scuse né in cielo né in terra» (LL, II, p. 33). Oppure, quando cedeva a un patetico senso di solitudine, dava la colpa alla svolta fundamentalmente sbagliata che la sua vita aveva preso. Un rimedio consisteva in una confessione disinibita simile a quella che avrebbe fatto (se ne fosse stato capace) a un amico morto da poco, Karol Zagórski. Il 6 febbraio 1898 Conrad scrisse ad Angèle, la vedova di Zagórski: «Non passava giorno che non pensassi a voi due - e durante i momenti più penosi all'idea che sarebbe arrivato un giorno in cui avrei potuto confessargli tutta la mia vita ed essere compreso da lui: questo pensiero era la mia più grande consolazione. Ed ecco che questa speranza - la più preziosa - si è spenta per sempre» (LL, I, p. 228).

La tendenza di Conrad a guardarsi indietro vergognandosi e

rammaricandosi del corso della sua vita - a giudicare dalla frequenza con cui questo avviene nelle lettere - era più di un passatempo di autocommiserazione. Si potrebbe paragonare al decantato proposito delle *Confessioni* di Rousseau con cui l'autore non intendeva unicamente spiegare se stesso agli altri, ma anche scoprire le vere origini della sua presente miseria. Si ricordi, per esempio, la roboante promessa iniziale: il personaggio che sta per indagare «ce sera moi», *sarò io, non sono io*. Ci si aspetta un personaggio tanto risoluto da essere in grado di mettere, da solo, ordine nella confusione della vita di Rousseau causata dai suoi nemici. Pare che, a un certo punto della sua carriera, Conrad pensasse a Rousseau, anche se una concisa nota a piè di pagina nell'edizione delle *Lettres françaises* di Jean-Aubry ci impedisce di forzare oltre l'analogia. Jean-Aubry sostiene che Conrad «detestava lo spirito di Rousseau» (*Lettres*, p. 144). Ma se l'odio che Conrad provava per Rousseau aveva qualche somiglianza con quello ben noto nei confronti di Dostoevskij, non è escluso che Conrad percepisse nel loquace svizzero un'indole incompatibilmente simile alla sua. Inoltre, ipotizzando questo parallelo con Rousseau, si può comprendere meglio la continua ricerca di un «punto di partenza» che Conrad era obbligato a effettuare, un inizio, o un'iniziativa (prendendo a prestito il termine di Coleridge),⁴⁷ sufficientemente collegato alla sua stessa vita da conferire metodo e coerenza a ciò che scriveva. La ricerca divenne sempre più intensa via via che vedeva il proprio essere dissolversi nella manifestazione di impressioni disperate. Conrad avvertiva la mancanza di uno scopo principale, perché a quel tempo il suo personaggio pareva vergognosamente infedele all'ideale che egli aveva di se stesso, a un sé fiducioso nei propri poteri e deciso a progredire verso la vera maturità. Il 19 giugno 1896 aveva scritto a Garnett:

Altri scrittori hanno un punto di partenza. Qualcosa su cui far presa. Partono da un aneddoto - da un paragrafo di giornale (un libro può essere suggerito da una frase occasionale in un vecchio almanacco). Si appoggiano al dialetto, o alla tradizione, o alla storia, o al pregiudizio e alla moda del momento, speculano su qualche fissazione o convinzione del loro tempo, o sull'assenza di queste cose, che essi possono ingiuriare o lodare. Ma ad ogni modo sanno da dove cominciare - io no. Ho avuto delle impressioni, delle sensazioni, al mio tempo: impressioni e sensazioni di cose comuni. E tutto si è sbiadito, il mio stesso essere sembra

sbiadito e trasparente come lo spettro di una bionda sentimentale aggirantesi fra romantiche rovine infestate di topi. Mi sento oltremodo meschino, e il mio compito mi sembra altrettanto sensato che sollevare il mondo senza quel fulcro che perfino quell'asino presuntuoso di Archimede riconosceva necessario.

(*Epistolario*, pp. 58-59)

Nonostante l'assenza di un punto di partenza, egli perseverava nelle sue fatiche, scrivendo molti anni dopo a Joseph de Smet, il suo traduttore francese: «Inizio il mio compito quotidiano come un ergastolano il suo lavoro — perché bisogna farlo» (*Lettres*, p. 107). Veniva ricompensato, pare, dalla conoscenza che riusciva comunque a ottenere dal valore solitario dell'impresa, nonostante stesse facendo ciò che molti altri avevano fatto. Questo significa che perseverava nel dubbio genuino senza avere assoluta-mente nulla che lo sostenesse, neanche un briciolo di certezza su se stesso. Il 6 settembre 1898 Conrad scrisse a Wells, uomo estremamente sicuro di sé: «Non sono più valoroso degli altri. A tutti noi piace, nelle nostre audacie, sentirci qualcosa di solido alle spalle. Tale sentimento mi è sconosciuto» (*Epistolario*, p. 92). Sia nello scrivere che nella vita, sostenne, egli riversava non solo modesti sentimenti di valore ma anche un po' dell'impazienza del ladrone inflessibile sulla croce, «ribelle e pungente [...] uno dei miei primi eroi» (*Garnett*, p. 99). Conrad, tuttavia, non era troppo ribelle per scrivere in modo riverente della sua «pietà» al suo impetuoso paladino, Arthur Symons (29 agosto 1908):

Una cosa di cui sono certo è che mi sono accostato all'oggetto del mio lavoro, le cose umane, con uno spirito di pietà. La terra è un tempio in cui si rappresenta una sacra rappresentazione, fanciullesca e densa di significato, ridicola e terribile a un tempo, in tutta coscienza. Una volta dentro, ho cercato di comportarmi decorosamente [...] Non credo che ciò sia stato notato. [...] Ma basta. Inaspettato come uno scassinatore, Lei ha forzato la serratura della cassaforte in cui custodisco la mia riserva di megalomania, e pertanto non mi scuso per questo inutile sfogo. [...] Come ho scritto di recente ad un amico, ho cavato il mio inglese da una nera notte, lavorando come un minatore di carbone nel suo budello. Da quattordici anni ormai, vivo come in una cava senza echi.

(*Epistolario*, pp. 2515-2516)

Per quanto si possano prendere alla leggera le esagerazioni della prima parte del passaggio citato, non è possibile respingere l'immagine con cui si chiude. E' quella sensazione da incubo che solitamente produce i pietosi elogi di sé che Conrad tesse a profusione. Eppure, egli torna inevitabilmente a quell'immagine buia. Con lo stesso stato d'animo disperato, Conrad aveva scritto circa otto anni prima a Garnett, il Venerdì Santo del 1899, «in afflizione e sofferenza»:

Mi si sono aperti gli occhi. E' alquanto orribile. L'affronto, l'affronto, ma in me cresce la paura. La mia fermezza vacilla alla vista del mostro. Non si muove; i suoi occhi sono minacciosi; è fermo come la morte - e mi divorerà. La sua sola presenza ha già sbranato la mia anima in profondità. Sono da solo con lui in un precipizio con pareti verticali di basalto nero. Mai pareti furono più verticali, lisce e alte. Sopra, contro un pezzo di cielo, fa capolino la tua testa preoccupata - invano - invano. Non esiste corda abbastanza lunga per quel salvataggio.

(Garnett, p. 153)

Nel passaggio Conrad brama il proprio salvataggio, che però non sembra arrivare mai. Eppure, le parole e le «esternazioni» lo avvicinavano a quel mondo in cui i suoi amici parevano abitare con facilità, e questa, per lo meno, rappresentava la rassicurazione di una realtà a lui dolorosamente negata. Se si abita in una cava buia, che è anche un «incubo silenzioso» (LL, II, p. 51), il suono stesso delle parole - indipendentemente dal loro significato — ha il potere di rompere il silenzio. La sua volontà era paralizzata: ricordava ai suoi amici che «da un cuore pieno non esce nulla» (LL, I, p. 275).

Sebbene si trattasse di problemi terribili da affrontare, egli fu in grado di aprirsi e di descriverli ai suoi amici più cari, i Galsworthy, i Sanderson, Garnett e Graham. Con le persone la cui amicizia dipendeva dai prodotti della sua creatività, invece, egli ritenne di essere obbligato ad adottare altri espedienti via via che il tempo passava. Comunque fossero umanamente, per Conrad gli editori era soprattutto uomini di affari, persone per le quali il tempo non veniva misurato dai tormenti del dubbio, ma dai rendimenti meccanici della produzione. Gli editori, cioè, erano agenti umani della macchina per maglieria. Su un piano più pratico, tuttavia, è bene ricordare che gli editori

avevano altre cose di cui preoccuparsi, e una di questa era la lentezza di Conrad, la sua incapacità di produrre un numero maggiore di libri. Di conseguenza, nei rapporti che Conrad aveva con gli editori, con William Blackwood soprattutto, venivano messe a fuoco le specifiche esigenze pratiche del presente. Per Conrad tali rapporti rappresentavano la via per ottenere l'approvazione del pubblico, quello stesso pubblico che, come egli temeva, poteva metterlo a nudo e scoprir

lo maldestro e incapace. Fu in una lettera scritta nell'agosto del 1898 a David S. Meldrum, consulente letterario di Blackwood (il principale editore di Conrad del tempo), che divenne chiara per la prima volta la risposta di Conrad a una richiesta *diretta* proveniente dal mondo in generale. Il 10 agosto scrisse:

Io *non intendo mai* essere lento. Ma la roba mi vien fuori al suo passo. Io son sempre pronto a scriverla; niente potrebbe indurmi a posare la penna se *sento* una frase - o perfino una parola - pronta per essere scritta. Il guaio è che troppo spesso, ahimè, devo aspettare la frase, la parola giusta.

Non fa meraviglia quindi che, durante le lunghe ore vuote, il dubbio s'insinui nella mia mente ed io mi domandi se sono tagliato per questo lavoro. Il peggio è che, mentre sono così impotente a produrre, la mia fantasia è estremamente attiva: interi paragrafi, intere pagine, interi capitoli mi passano per la niente. C'è di tutto: descrizioni, dialogo, riflessioni, tutto tranne la fiducia, la convinzione, l'unica cosa necessaria a farmi scrivere. Ho pensato un libro intero in un giorno, finché mi sono sentito malato nella mente e nel cuore e me ne sono andato a letto, completamente disfatto, senza avere scritto un rigo. Lo sforzo compiuto dovrebbe dar nascita a Capolavori grandi come Montagne - ma produce di tanto in tanto un ridicolo topo. [...] Posso sembrarLe molto mercenario, ma Dio sa che non lo sono. Sono insofferente delle ansie materiali e ne sono anche spaventato, perché sento misteriosamente indipendente da me stesso la mia capacità di espressione. Ce l'ho, chissà dove, insieme a qualche pensiero e un po' d'intuito. Ce l'ho; ma non sono come gli operai che possono prendere e deporre i loro arnesi. Io sono, per così dire, soltanto l'agente di un instabile padrone.

(*Epistolario*, pp. 87-88)

Conrad sapeva che uno scrittore doveva cercare di scrivere capolavori; non era troppo orgoglioso per comprendere la

verità di tale richiesta. Tuttavia, in quel momento si esigeva da lui un'attività mercenaria, ed egli non poteva eseguirla come avrebbe potuto fare per un buon amico. Conrad aveva compreso che i «materiali soggetti a deformarsi perdono tutta la loro elasticità alla fine» (LL, II, p. 47); in quel momento egli si stava deformando a causa delle «ansie materiali» a cui Blackwood aveva aggiunto la sua voce severa. Era quindi necessario escogitare strategie per far fronte a quell'emergenza, poiché sulle questioni economiche l'elasticità della sua mente si era esaurita. Ora, Conrad voleva che Blackwood capisse - ed è questo lo stratagemma - che esistevano *due* Conrad: un agente passivo e un padrone instabile. Uno era il gentile copista paziente e volenteroso che desidera compiacere, l'altro era un demone poco disposto a collaborare. Uno voleva diventare un grande scrittore, il progresso dell'altro era misterioso e buio. Quando nel 1902 Conrad pensò che Blackwood gli stesse ingiungendo di scrivere di più e più velocemente, egli replicò in modo risoluto con una lettera di sfida. Parlò con la sicurezza dell'agente fedele e diffamato, il personaggio che da quel momento in poi considerò estremamente efficace nei rapporti con gli editori e con chiunque altro avesse aspettative costanti nei suoi confronti, persone che non gli permettevano di dedicarsi ai problemi per lui principali. La lettera, divenuta famosa, è datata 31 maggio 1902 e vale la pena citarne alcune parti:

La prego di credere di non aver mai nutrito alcuna illusione sul mio valore. [...] Che poi, lavorando faticosamente nella prospettiva ansiosa del domani, nella tensione di un futuro incerto, io sia stato talvolta consolato, rassicurato ed esaltato da una pagina appena finita, non starò a negarlo. Questo comunque non è intossicazione. [...] Per il resto, non sono sicuro di aver perseguito penosamente e faticosamente una quieta concezione di un ideale definito, in perfetta sobrietà di spirito [...] io non ho più le risorse della gioventù a tenermi su nelle lunghe ore di depressione. [...] Ora il mio carattere è formato ed è stato messo alla prova dall'esperienza. Ho visto quanto di peggio la vita può offrire e sono sicuro di me stesso, anche sotto gli effetti demoralizzanti di precarie condizioni economiche.

So esattamente quel che faccio. [...] Il mio non è il lavoro casuale derivante dal solo temperamento, perché c'è in esso la stessa azione razionale guidata da una idea precisa dell'effetto da raggiungere, che si riscontra in qualsiasi impresa

commerciale. Sono quindi incoraggiato a dire che un fallimento definitivo e irrimediabile *non* sarà la mia sorte.

(*Epistolario*, pp. 157-160)

Espressioni accuratamente ponderate come *quieta concezione, ideale definito e perfetta sobrietà* sono accompagnate da una specie di loquacità retorica, sebbene il pathos implicito nel passaggio sia molto toccante.

Dopo il 1902 fu questa artefatta impressione di sé come individuo composito che Conrad volle dare al pubblico. Egli fu quindi portato a comporre *Lo specchio del mare* e *Una cronaca personale*, ambigui capolavori di un'intimità davvero impersonale, scritti, come egli stesso disse in un'occasione, al «[giusto] momento psicologico» (LL, II, p. 88). Inoltre, con il suo nuovo atteggiamento egli sfruttò ciò che definì, spesso cinicamente, il suo «essere straniero». Ma, dietro la facciata, proseguiva inesorabilmente la disperata e snervante lotta nella cava buia. Quando, anni prima, aveva con amarezza definito la vita una questione di «concessioni e compromessi» (*Poradowska*, p. 11), forse non pensava di essere in grado di accettare un compromesso sia redditizio che funzionale. In quel momento invece sapeva che, se il continuo sforzo di scrivere non l'avesse portato ad altro, doveva per lo meno riservargli una piccola nicchia nella letteratura contemporanea: si sarebbe accontentato di questo. Il 30 luglio 1907 Conrad scrisse al suo agente James B. Pinker: «Uno può leggerli tutti e alla fine voler leggere me — tanto per cambiare, se non altro. Perché io non assomiglio a nessuno. [...] In me non c'è altro che un atteggiamento mentale che, valido o meno, non può essere imitato» (*Epistolario*, pp. 194-195). Oppure, nell'agosto del 1908, scrisse a Symons: «Il fatto è che io sono, in realtà, una persona molto più semplice. [...] Nella semplicità del mio cuore, ho cercato di rendere appropriatamente questi fatti, quando è stato il caso. [...] Non mi sono mai interrogato né esaminato, né ho pensato a me stesso» (*Epistolario*, p. 212).

Le sole richieste editoriali, naturalmente, non potevano obbligarlo a creare questa immagine di se stesso con una tale facilità. Inoltre, l'immagine può avere rappresentato un espediente per vivere ciò che il 23 marzo 1905, in una lettera a Edmund Gosse, aveva chiamato «quei difficili momenti che Baudelaire definì felicemente *“les stérilités des écrivains nerveux”*» (*Epistolario*, p. 183). E se Baudelaire fornì un nome alla sua malattia, potrebbe avergli fornito anche il titolo e il

progetto de *Lo specchio del mare*, la sua prima opera dichiaratamente autobiografica. È quindi possibile che questo nuovo Conrad «onesto» e addirittura loquace fosse uno stratagemma per nascondere l'infinita incertezza che egli provava nei confronti del mondo in generale: nonostante la mancanza di riconoscimento pubblico, Conrad rimaneva un autore di fronte al pubblico, un funambolo nel bel mezzo di un numero pericoloso. Invece di sparire — a quel punto sarebbe stato impossibile — dall'alto della sua posizione vantaggiosa, egli indicò la sua ombra a terra e cercò di fare interessare il pubblico a essa. Così facendo mantenne la sua posizione di preminenza, ma la rappresentazione rimase sua, lassù. In accordo, forse, con Baudelaire sul fatto che il mare fosse un «vasto specchio della mia disperazione», egli capì che era più semplice riflettersi nel mare, utilizzandolo come uno specchio per gettare riflessi fuorvianti di se stesso al pubblico, invece di fare ciò che era immensamente più difficile, ossia lasciare che il pubblico avesse una vera rivelazione di lui.

È interessante confrontare le ragioni e i metodi del mascheramento letterario di Conrad con ciò che Leon Edel afferma a proposito di Henry James nella sua eccellente *Literary Biography*. Conrad, allo stesso modo di James, trovava necessario condurre una «vita pubblica ritualistica che mascherava la vita privata».⁴⁸ Dopo il 1902 egli tesse di proposito una rete protettiva intorno a sé: *Lo specchio del mare* e *Una cronaca personale* furono i due principali risultati di tale attività. C'era qualcosa di particolare da temere nell'insaziabile appetito di un pubblico vasto e anonimo. Oltre a ciò, facendo parte della scuderia di autori di un editore, ci si aspettava sempre che Conrad vicesse la gara, e il pubblico è un editore all'ennesima potenza. E il caso di ricordare alcune parole del saggio di James su George Sand. Edel riconosce in esse il segreto dell'immagine pubblica di James e, a mio parere, sono molto pertinenti anche nel caso di Conrad:

Chi riporta e colui su cui viene riportato devono capire in egual misura di avere la vita nelle loro mani. Vi sono segreti che necessitano di riservatezza e silenzio; lasciamo che vengano coltivati solo da parte della creatura a cui viene data la caccia con anche la metà del metodo con cui l'amore per lo sport - o, se si vuole, il senso storico - viene coltivato da parte di colui che investiga. Essi sono stati lasciati troppo all'uomo naturale, istintivo; ma saranno doppiamente efficaci quando si noterà che possono essere collocati tra i trionfi della civiltà.

James consiglia allo scrittore («colui su cui viene riportato») di coltivare i segreti e la riservatezza non basandosi unicamente sull'istinto, ma anche sui precetti dell'arte: un segreto deve essere ponderato, raffinato e ben congegnato. Solo coltivando tali segreti un artista può giustamente essere paragonato a un investigatore intelligente («chi riporta»). A mio avviso, nella mente di Conrad era presente un'idea simile quando, nel 1903, scambiò sei o sette lettere con Kazimierz Waliszewski, un polacco parigino che voleva scrivere un articolo sul suo illustre compatriota. Conrad gli favorì numerosi dettagli «biografici» che erano pallidi riflessi del vero Conrad, e nascondevano più di quanto non rivelassero. Prima del 1895, riferì Conrad, la sua vita era stata «movimentata ma oscura»; non era né un avventuriero né un vagabondo; aveva scritto *La follia di Almayer* unicamente per riempire le mattinate; era facile per lui essere estremamente sincero (*Lettres*, pp. 53,56,57, 61). Con l'editore Methuen, Conrad poteva rifiutarsi - come fece il 30 maggio 1906 - di «definire» la sua scrittura, ma egli parlava, al fine di spostare l'attenzione dallo scrivere alla sua «immagine», con ovvia soddisfazione dell'infinita complessità dello scrivere «di temperamento» (*Epistolario*, p. 189). Oppure, in altre occasioni, non si tratteneva dal produrre tante autobiografie «ufficiali» quante ne richiedeva il momento, evidenziando in ogni versione l'insolito romanticismo esotico della sua vita e delle sue origini. Quando le sue mezze verità venivano respinte da amici intimi come Ford M. Hueffer, Conrad rispondeva con un'insistenza stizzita. Quando parlava in questo modo ai suoi amici più intimi, cercava di evitare che questi gli facessero cambiare la sua storia pubblica, non perché volesse beffarsi di loro, ma perché non voleva che mettessero a repentaglio l'atteggiamento pubblico che aveva adottato. No, decretò a Hueffer il 30 luglio 1909, *Una cronaca personale* descriveva molto accuratamente il perfetto parallelo che esisteva tra la sua opera e le sue esperienze (LL, II, p. 101). Qualche anno dopo, il libro sarebbe perfino diventato il «cuore e l'essenza» ufficiale di Conrad (LL, II, p. 150); andate a cercare lì i segreti della mia vita, disse Conrad ad altri corrispondenti. Se ulteriormente sollecitato, sosteneva di non essere adatto a una normale biografia, fosse essa «un'autobiografia o altro» (LL, II, pp. 92-93). Scrisse ad Henry-D. Davray, il suo traduttore francese, che tutto questo era un fattore concomitante dello

scrivere *per* gli inglesi piuttosto che *sugli* inglesi (*Lettres*, p. 87).

Il Conrad «ufficiale» era diventato un'economia di se stesso: se ne serviva sia nella vita pubblica sia, in modo più sottile, per le pressanti necessità della vita interiore. La sua opera e il suo pensiero sull'esistenza, sul lavoro e sulla sua vita confluivano, infatti, nel timore che il salvataggio di se stesso non sarebbe mai avvenuto come risultato diretto di uno sforzo prolungato: ciò era garantito piuttosto severamente dalle esperienze passate. Il riconoscimento del fatto che bisogna guardare dietro l'angolo per cercare la verità (*Epistolario*, p. 69), che sempre si diventa e mai si è (*Epistolario*, p. 55), che l'opinione in costante mutamento che aveva sulla vita portava inevitabilmente a una sensazione di distacco e ipocondria psichica — tutto concorreva a impostare l'elaborata strategia di evasione e compromesso degli anni precedenti la guerra.

Il paese scelto da Conrad, come egli ben sapeva, gli offriva la possibilità di tentare di eguagliare la sicurezza che regnava al suo interno, cosa che il continente, con le sue irrequietudini politiche, non avrebbe mai potuto fare. Da Capri, l'11 aprile 1905, Conrad scrisse a Gosse: «Sono stato molto male qui. Per gli inglesi, destinati alla loro eredità, va più che bene lanciare versi e prosa dall'Italia verso le loro sponde native. Io invece, dato il mio stato di onorevole adozione, credo di avere bisogno del supporto morale e dell'influenza sostenitrice dell'atmosfera inglese perfino da un giorno all'altro» (LL, II, p. 15). Inoltre, mentre si immergeva nell'attività quotidiana del suo lavoro, notò che la padronanza dell'inglese era un preliminare necessario; se in quella padronanza non riusciva a scorgere altra ricompensa al di là dell'immediata gratificazione, per lo meno era una ricompensa di qualche tipo. Ciò significa che da polacco in Polonia si lasciava irrimediabilmente andare, mentre in Inghilterra, scrivendo per gli inglesi, lo straniero Conrad era obbligato a superare la sua pigrizia e incompetenza e a produrre qualcosa. Come scrisse a Marguerite il 5 gennaio 1907, «ho la pigrizia tipica di tutti i polacchi. Preferisco sognare un romanzo piuttosto che scriverlo. Il sogno di un'opera è sempre più bello della realtà della cosa stampata. E l'inglese, per me, è tuttora una lingua straniera che richiede uno sforzo immenso» (*Poradowska*, pp. 108-109).

Nella lotta per controllare, vincere e salvare se stesso, Conrad non era - come aveva detto una volta - «appollaiato sui trampoli dei propri principi» (*Poradowska*, p. 51), ma stava entrando in un territorio sconosciuto senza alcun pregiudizio a ostacolarlo. Nell'ottobre del 1907 affrontò con orgoglio questo

argomento in una lettera a Garnett:

Ti ricordi sempre che sono uno slavo (è la tua *idée fixe*), ma sembri dimenticare che sono polacco. Dimentichi che non siamo abituati ad andare in battaglia senza illusioni: Siete voi britannici che ci andate solo per vincere. In questi ultimi cento anni noi ci siamo andati ripetutamente solo per prendere colpi in testa - com'era chiaro a chiunque considerasse la cosa con calma.

(*Epistolario*, p. 201)

Sentiva di dovere dimostrare a tutti che la vita non poteva mai essere rappresentata come «una sorta di viaggio organizzato dall'agenzia Cook — dalla culla alla tomba» (*Epistolario*, p. 214). Lo scrivere e la vita, a suo avviso, erano simili a viaggi senza cartine, lotte da vincere per poi rivendicare il territorio sconosciuto. Conrad vedeva la propria lotta personale riflessa negli sviluppi politici e storici intorno a lui. Al mutare della geografia fisica e morale dell'Europa, cambiava anche lui. E il cataclisma stava per scoppiare.

4. Mondi in guerra 1912-1918

Fino a quel momento Conrad aveva pubblicato ventiquattro racconti e romanzi brevi, tra cui *Il negro del «Narcissus»* e *Cuore di tenebra*, sette romanzi, tra cui *Lord Jim*, *Nostramo* e *L'agente segreto*, nonché due libri di ricordi personali. Eppure aveva ottenuto solo un *succès d'estime*. Dovette probabilmente provare un misto di incredulità e soddisfazione quando nel 1912, al termine de *Il caso*, Conrad si scoprì solidamente affermato tra gli scrittori prediletti dal pubblico. Anche oggi, con la consistente predisposizione critica al virtuosismo tecnico fine a se stesso, non si può non notare lo straordinario destino che legò quella che con tutta probabilità è la più arida e tecnica delle opere di Conrad con il suo maggiore successo drammatico davanti al pubblico. Lo straordinario talento di Henry James, che riconobbe fin da subito ne *Il caso* la sconcertante scelta di «difficoltà [...] capricciosamente invocate», di «un tuffo così deliberato nel minacciato insuccesso» e l'esibizione disordinata ma riuscita del metodo, collocò sicuramente James in una acuta minoranza d'eccezione composta solo da due o tre persone.⁵⁰ Conrad, tuttavia, il 24 maggio 1912, scrisse sicuro di sé a Frederick Watson: «Sono soddisfatto del mio pubblico, che capisce in modo adeguato l'intenzione generale della mia opera. Perché cercarne un altro?» (LL, II, p. 139). Alcuni mesi dopo, il 25 novembre, scrisse ad Arnold Bennett che era consapevole di «una certa tenacia nel perseguire il proprio scopo» (LL, II, p. 142) che l'aveva sostenuto nei suoi anni di formazione letteraria. In quel momento pare essere balzata al centro dell'interesse di Conrad la convinzione, in parte vera e in parte solo creduta, che nella sua vita vi fosse una linea a cui, per tutti i fini pubblici, conveniva attenersi, ossia «lo sviluppo» di Joseph Conrad. Egli pareva essere in grado di vedere la propria vita come un modello chiaro e semplice, come se la sua storia personale fosse il soggetto di una narrazione ben congegnata in un racconto di Maupassant. Naturalmente, vi era anche l'altro fatto, non meno centrale — ciò che egli definì «l'intero corpo della mia opera» (LL, II, p. 139), l'opera più attinente alla sua

vita interiore - ma egli scoprì che anche quello doveva essere regolato secondo una data chiave che a quel punto era in grado di distinguere. *Nostromo*, per esempio, in assoluto la sua opera più problematica, poteva a quel punto essere trattata con tenera perplessità e distanza. Questo atteggiamento emerge da una lettera scritta il 21 giugno ad André Gide: «Era un fiasco, sa. Io provo una certa tenerezza per quell'enorme macchina. Ma non funziona; è vero. C'è qualcosa che blocca. Non so cosa sia. Del resto, nonostante tutta la mia tenerezza, io stesso non riesco a sopportarne la lettura» (*Lettres*, p. 120). Se *Nostromo* e altre sue opere non avevano saziato l'appetito del pubblico, non c'era ragione, in quel momento, di dilungarsi sulla questione: Conrad era semplicemente felice del nuovo riconoscimento ottenuto e sperava di beneficiarne il più a lungo possibile.

Oltre a interpretare il suo modesto successo come un riconoscimento elargito dal pubblico, Conrad vedeva in esso un'ulteriore prova del fatto che il suo piano, abilmente congegnato, per avere l'«abilità nello sfruttare agenti letterari ed editori» (*Epistolario*, p. 161) aveva dato i suoi frutti. Dalla metà del 1912 fino alla metà inoltrata del 1914, le azioni di Conrad mirarono a mantenere il successo pubblico. In quel periodo egli lavorò per lo più a *Vittoria*, opera, naturalmente, in stretto rapporto con l'atteggiamento che aveva assunto. Nel romanzo l'imperscrutabilità di Heyst si rivela una maschera che copre l'incorreggibile romanticismo del semplice soccorritore che non riesce a resistere alle attrazioni di una situazione palesemente banale. Quindi Conrad, in una lettera scritta il 30 luglio 1913 all'intraprendente Alfred Knopf (che in seguito divenne un impiegato di Doubleday), si «smascherò» con fervore e si mostrò diversissimo dal virtuoso superletterato che la gente vedeva in lui. Sostenne di essere uno scrittore con uno stile che tendeva sempre al colloquiale e con un punto di vista puramente umano e diretto (LL, II, pp. 146-149). Esistevano due tipi di relazione, continuò, che uno scrittore poteva intrattenere con gli editori. In una, lo scrittore rappresentava un'impresa azzardata, raffazzonata, spudoratamente speculativa dell'editore. Nell'altra, era considerato un investimento sicuro: questa era la situazione che avrebbe fatto al caso suo se Knopf fosse stato in grado di fare ottenere a Conrad un contratto con Doubleday. Infine, era in grado di guardare al futuro con calma e serenità e, per dimostrarlo, Conrad propose Richard Curie, il quale, come suo agente, avrebbe agito da utile intermediario tra il romanziere e

i suoi lettori. Con questa presunta sollecitudine per il pubblico, Conrad aveva fatto progressi nel capire come avere successo. Questo, tuttavia, non significa che a volte non comunicasse con un gruppo di persone più selezionate (per le quali i servizi di Curie non erano necessari). A Garnett, Bennett e Galsworthy venivano offerti squarci di un romanziere molto meno sicuro di sé. Garnett comprendeva la vera anima di Conrad, come sostenne lo stesso Conrad in una lettera, e coglieva gli imbrogli innocenti dello straniero (*Garnett*, p. 244); Bennett, secondo un'altra lettera, era una delle poche persone per cui Conrad scrisse (LL, II, p. 151).

Nel luglio del 1914 Conrad riuscì ad andare in Polonia, un viaggio a lungo rinviato. I suoi familiari avevano insistito molto perché facesse questo viaggio, anche perché era stato organizzato dal loro fedele amico Retinger, il quale aveva affittato per sei settimane una casa in campagna vicino a Cracovia. Il 25 luglio Conrad scrisse a Galsworthy:

Per quanto riguarda il viaggio in Polonia, pano con sentimenti contrastanti. Nel 1874 ero salito su un treno a Cracovia (il Vienna Express) per andare diretto al mare, come un uomo che entra in un sogno. E il sogno prosegue tuttora. Solo che adesso è popolato per lo più da fantasmi. E il momento del risveglio si avvicina.

(LL, II, p. 157)

Fino a quel momento era riuscito a mantenere un ordine nel sogno-incu-bo di una vita, un ordine illusorio ma pratico. La «realità» non era altro che ciò che egli si era costruito. Tuttavia, quello che stava per accadere avrebbe mandato in frantumi anche la calma derivata da tale compromesso. Durante la visita di Conrad, in Europa scoppiò la Prima guerra mondiale: tale evento avrebbe cambiato in modo straordinario e decisivo la vita interiore di Conrad. Inizialmente il problema principale fu affrontare l'incontenibile frenesia della gente e degli eventi durante la mobilitazione generale. Quindi venne il problema di lasciare la Polonia alla volta di Vienna, Vienna alla volta dell'Italia e l'Italia alla volta dell'Inghilterra. In agosto Conrad scrisse a Pinker dalla Galizia: «Questa faccenda mi stimola mentalmente - te lo giuro! E se non fosse per l'inevitabile ansia, trarrei molto beneficio da questa esperienza» (LL, II, p. 160). Quando tornò in Inghilterra, invece, fu sopraffatto non solo dall'improvvisa esperienza sconvolgente vissuta nell'Europa dell'Est, ma anche dalle più

ampie ripercussioni generali della guerra. È questa la fase che prenderemo in considerazione adesso.

In «Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte», un articolo pubblicato all'inizio del 1915, Freud nota l'ansia paralizzante che pareva schiavizzare le menti dei civili in guerra: la paura e la colpa, che erano i principali risultati di tale schiavitù, persistevano, mentre l'inaudito olocausto peggiorava davanti ai loro occhi.⁵¹ A conferma di tale osservazione, le prime poche lettere che Conrad scrisse dall'Inghilterra dopo il difficile viaggio di ritorno dal continente rivelano la profonda preoccupazione per la gravità della guerra. Il 15 novembre 1914 scrisse a Ralph Wedgewood: «Per quanto ragionevolmente ottimistici si possa essere, i pensieri della guerra pesano sullo stomaco come un incubo. Sono dolorosamente consapevole di essere menomato, di essere inattivo, di essere inutile a causa di una sorta di assurda ansia, come se potesse importare per la grandezza dell'impero» (LL, II, p. 162). Conrad utilizza il consueto vocabolario attinto all'estrema irrealtà - incubi, fantasmi - per descrivere i pensieri che riflettono le lotte affrontate nello scrivere. Qui, tuttavia, è pressante la sensazione che la guerra abbia rivelato una nuova e preoccupante dimensione dell'esperienza, di intensità e forza paragonabili a quelle che egli aveva conosciuto in passato. In quello stesso giorno, tuttavia, Conrad scrisse al suo amico Galsworthy di essere certo che la guerra sarebbe stata un fenomeno temporaneo. Eppure Conrad non poté fare a meno di notare il suo significato religioso. «Quanto a quel che tu chiami "questo inferno", convengo che è abbastanza diabolico; ma può essere più simile a un purgatorio, se non altro perché non durerà in eterno. È il prezzo che le nazioni devono pagare per molti peccati geografici e storici, di commissione e di omissione - ma la porta della Misericordia non è chiusa; né può considerarsi morta la speranza di cose migliori» (*Epistolario*, p. 239).

Poiché seguiva direttamente i due fruttuosi anni dell'entrata decisa di Conrad nel mercato della letteratura, questa maniera di parlare può essere considerata un'utile metafora del nuovo scenario in cui Conrad voleva che la sua opera mantenesse una posizione importante. Non si può negare che questa idea abbia influenzato in qualche modo le riflessioni di Conrad. D'altra parte, va anche ricordato che tutti gli atteggiamenti adottati da Conrad avevano la natura dell'«economia» di Newman: egli doveva creare e vivere una

sua favola. Ma le favole servono solo fino a un certo punto e, a mio avviso, l'effetto disastroso che la guerra ebbe sulla sua vita finse da esplosione, «ciò che vi è di più durevole nell'universo» (*Garnett*, p. 94), e gli fornì nuovo spazio in cui muoversi. Durante i quattro anni della guerra si può notare nella mente di Conrad una sorta di costante stato di crisi che servì a risvegliarlo dall'assillante incubo che, in precedenza, aveva rappresentato il suo destino. Come sostiene Newman, infatti, il fine di un'economia è quello di giungere a una sensazione di mistero religioso. Pertanto Conrad fece leva sul carattere di purgatorio della guerra e lo tradusse in un rito metafisico di passaggio a cui il mondo si stava sottoponendo. Nel marzo del 1916, in un editoriale redatto per il *Bulletin* di Sydney, egli parlò del «Commonwealth che attraverso questo impetuoso battesimo assurge al rango di potenza mondiale, non grande, ma destinata a portare nella sua parte di mondo il progresso delle idee meritevoli» (LL, II, p. 171). E l'11 novembre del 1918, il giorno in cui fu firmato l'armistizio, scrisse che «il grande sacrificio è stato compiuto» (*Epistolario*, p. 269).

Con questa interpretazione religiosa e spirituale, la guerra lo sconvolse profondamente, e la reazione fu prolungata. L'impressionante precipitare degli eventi in Europa catalizzò tutti i poteri della sua mente, i quali si erano affinati nei numerosi anni di contrasti nell'ambito dell'analogo dramma della sua vita interiore. Osservò che le nazioni stavano interpretando i ruoli precedentemente assegnati agli individui. Come fece notare Freud, la guerra pareva rimuovere le maschere immobili del carattere e dell'etica nazionale per rivelare una furiosa lotta per la supremazia. Le nazioni, quindi, divenivano simili agli esseri umani con il loro ricorso alle abitudini tipiche dell'uomo. Inizialmente, Conrad pensò che le manovre delle varie nazioni europee puntassero a posizioni di «dominio morale». Il 10 febbraio 1915 scrisse a Jean Schlumberger a proposito del giusto «dominio morale» che la Francia esercitava sulla Germania (*Lettres*, p. 132). In seguito deve avere esaminato più a fondo le ragioni di tale dominio, poiché cercò di spiegare l'istintiva simpatia che aveva provato per anni per la Francia. Il 21 aprile 1917, in una lettera a Sydney Colvin, egli parlò con grande ammirazione dell'Inghilterra e della Francia definendole le due grandi nazioni dell'Occidente, aggiungendo «solo che i francesi, forse, erano più rigorosamente messi a dura prova dalla minor stabilità della loro vita politica» (LL, II, p. 190).

La Francia, in altre parole, aveva conquistato il suo

dominio politico e morale perché era stata messa a dura prova dall'instabilità. Questo era un *vécu* degno di ammirazione: la nazione risultava possedere una grandezza spirituale derivante da un prolungato tentativo di salvarsi. Per Conrad le nazioni non erano mai state pure astrazioni, poiché egli si era sempre sentito il prodotto di nazionalità ibride, ma in quel momento la sua attenzione veniva attratta con una nuova intensità. In passato Conrad, solitario angosciato, aveva avvertito in modo insistente l'importanza di dominare il mondo, di conferirgli un significato personale e trascendente. In quel momento il processo del conferimento di significato stava avvenendo davanti ai suoi occhi in tutto il mondo. Alla fine l'intera Europa si era levata, in modo indipendente, e stava per affrontare una battaglia dinamica simile a quella da lui stesso combattuta. L'ordine stabilito in Europa, che prima era unicamente un valore negativo e insensato, era stato liberato da ciò che Conrad considerava gretti nazionalismi e stava per verificarsi un cambiamento totale. Il 30 agosto 1915 scrisse a Hueffer: «Sì! *mon cher!* Il nostro mondo di 15 anni fa è andato in pezzi; cosa verrà al suo posto, Dio solo lo sa, ma penso che non gliene importi» (*Epistolario*, p. 241).

Con i pensieri inquietanti della guerra che lo facevano spesso stare male, nel 1916 si trovò di nuovo incerto sul corso che la storia avrebbe preso.

Il 19 maggio, tuttavia, scrisse a Gide: «Ciò che ho avvertito con estremo vigore [dopo un attacco di gotta] è la fiducia irremovibile nell'avvenire, la convinzione profonda che l'ombra del germanismo finirà sotto la terra sulla quale ho vagabondato a lungo» (*Lettres*, p. 135). Per la prima volta nelle lettere di Conrad si trova l'affermazione che il futuro - che in precedenza egli aveva osservato con serenità o indifferenza - è qualcosa di autonomo, solido perfino, in cui è possibile credere. Giudicando le cose con il distacco obiettivo di uno spettatore, egli fu in grado di individuare negli eventi uno schema che non dipendeva da lui. Come individuo poteva credere con convinzione nel futuro a condizione che il peso oppressivo della Prussia venisse rimosso. (Per converso, nel 1905, aveva chiamato la Russia «le néant» [*Note di vita e di letteratura*, V, p. 307]). Quando in quel periodo tornò a lavorare all'opera incompiuta «The Rescuer», aveva nuove risorse da utilizzare per il compito intrapreso circa venti anni prima. L'8 giugno scrisse a Pinker:

Sarà un libro estremamente lungo. Non c'è niente da fare

[...] Sarà un'opera straordinaria [...] Vorrei solo dedicarmi totalmente, dimenticare me stesso - ma è impossibile. Non possiedo né il potere del distacco né quella fiducia intensa nella mia opera che forse l'avrebbe reso possibile.

(LL, II, p. 172)

L'insufficiente dose di distacco e fiducia gli impedì di rendere l'«illuminazione perfetta» che in precedenza aveva sperato di conferire a Lingard di «The Rescuer».

Nei mesi successivi, la mente di Conrad tornò regolarmente sul problema tattico della totale demoralizzazione della Germania, un problema che richiedeva sia lungimiranza che sagacia. A suo parere, le sensazionali vittorie navali sulla Germania erano inutili se non accompagnate da vittorie terrestri (LL, II, p. 176); e la mera serie di «incoraggiamenti morali» individuali da parte degli Alleati non poteva sostituire tali vittorie. Era invece necessario sferrare un attacco frontale alla roccaforte centrale della forza tedesca, non solo per dare un contributo sostanziale alla causa degli Alleati, ma anche per fare in modo che la Germania venisse fisicamente ridotta. Tale riduzione doveva essere tanto diretta ed energica da non permettere a nessuno di dubitare che la statura della Germania fosse stata considerevolmente ridimensionata. Più ci pensava e più la conquista della Germania, che non era una mera questione di concessione e compromesso, né di evasione e sotterfugio, diventava un'attività ontologicamente decisiva, che grazie alla dedizione dell'Europa avrebbe creato una vera base per un futuro promettente. Dopo la sconfitta della Germania, il pericolo sarebbe stato rappresentato, come scrisse a Joseph M. Dent il 4 dicembre, dal fatto che «la psicologia del genere umano [non] sarebbe stata cambiata molto da questa guerra» (LL, II, p. 180). Il maggiore pericolo risiede nella capacità che l'uomo ha di dimenticare. La memoria doveva sostenere un'azione il cui scopo era quello di narrare cos'era accaduto di tanto benefico. Riportare l'avvenimento sarebbe stato sufficiente, poiché gli eventi ricomposti da una memoria illuminata avrebbero avuto un significato e un ordine *a priori*.

Fu probabilmente a causa di questa logica che durante il 1915 e il 1916 i maggiori sforzi immaginativi di Conrad si concentrarono nel campo di ciò che egli chiamava «accurata autobiografia» (LL, II, p. 181). Il 27 febbraio 1916, parlando de *La linea d'ombra*, scrisse a Colvin di cosa significasse scrivere mentre considerava il mondo nei suoi termini vitali, di cosa significasse scrivere senza porre domande nelle presenti

condizioni: «Di ritorno dall'Austria, quando ho dovuto scrivere qualcosa, ho scoperto che quello era ciò che potevo scrivere nella condizione morale e intellettuale del tempo; anche se *quello* mi costava una fatica il cui ricordo mi dà i brividi. Allora era impossibile sedersi e inventare fiabe» (LL, II, p. 182). Conrad stava scrivendo confessioni: ogni gesto e azione ne rivelavano il «valore ideale» (LL, II, p. 185). Era un qualcosa di totalmente diverso dalle favole ambigue ed enigmatiche che aveva creato nei primi anni. E' importante capire che la sua produzione letteraria iniziava a scaturire direttamente da una qualche memoria «pura» e immutabile alla cui fissa totalità egli accordava un valore indipendente. Si trattava di una forma di stabilità che non era mai riuscito a vedere in precedenza.

E' interessante notare che in quello stato d'animo egli continuò a lamentarsi della sua perdita di elasticità (LL, II, p. 197), sebbene in tale occasione incolpasse qualcos'altro. L'intervento di Blackwood per aumentare le «ansie materiali» di Conrad aveva rappresentato una dimostrazione particolarmente spiacevole della malvagia macchina per maglieria. L'esperienza della guerra, d'altra parte, pare aver suggerito a Conrad che la premessa da lui posta di un'esistenza meccanicistica era stata una proiezione cosmologica del suo rigido modello di frustrazione. Il fallimento e la mancata realizzazione personale, moltiplicatisi all'infinito negli anni precedenti, avevano richiesto e costituito uno scenario caratterizzato da un meccanismo incurante. Ma, come ha affermato Whitehead, l'unico modo per mitigare il meccanismo è scoprire che non si tratta di un meccanismo.

È proprio questo che Conrad aveva scoperto. Poiché la guerra si offrì al suo *cuore* con una forza esplosiva e catastrofica, con una propria riconoscibile individualità, con un inizio e una fine prevedibile, Conrad avvertì che l'esistenza universale era movimentata e drammatica. Non era necessario costruire una dialettica del compromesso e dell'incertezza con cui poter sfidare o negare l'esistenza; quella era stata la funzione della sua opera durante gli anni che avevano preceduto la guerra. Allora egli aveva detto ai suoi amici intimi che gli eventi potevano solo essere descritti superficialmente e in modo relativo, poiché al di sotto della superficie ci si sarebbe dovuti scontrare con una macchina. La buona letteratura favoriva le disposizioni e i raggruppamenti (*Curie*, Lettera 117), la massima ingegnosità e il massimo sforzo umano. Conrad aveva esteso l'ingegnosità perfino alla gestione della sua vita, perché gli editori e il pubblico erano

macchine avida. Ma in quel momento la realtà della guerra era così piena, così al culmine che tutta la storia precedente poteva essere interpretata come un movimento verso tale culmine. Adesso Conrad considerava retrospettivamente la sua vita come un elemento di quella stessa storia, qualcosa di vissuto e condiviso. Come si poteva affermare che la sua vita avesse preso una piega sbagliata se, come l'Europa lacerata dalla guerra, aveva subito una dolorosa evoluzione che dall'inferno l'aveva portata in purgatorio? La sua vita di tentativi era una tragedia comune a tutti gli uomini, e quindi egli poteva riconoscerne il «valore ideale».

Ne consegue che le due opere importanti terminate negli anni della guerra (*La linea d'ombra* e *La freccia d'oro*) furono ciò che Conrad definì «pure narrazioni di fatti». In esse cercò di sforzarsi di scrivere in base a un'impressione fissa e accettabile del suo lontano passato. Per analogia, si tratta di quel tipo di sensazione che i marinai moderni potrebbero sviluppare se venissero addestrati su un veliero. Quel tipo di addestramento navale, scrisse Conrad alla signora Sanderson nel 1917, dovrebbe essere incoraggiato, perché solo su una barca a vela un giovane marinaio può sviluppare un approccio metodico a una «serie di fatti sistematicizzati, il cui valore non può essere messo in dubbio, e che non possono essere discussi separatamente dalla loro realtà [presente]» (*Epistolario*, p. 254). Le due opere pseudoletterarie che aveva scritto nello spirito di una «perfetta autobiografia» erano anche un tentativo di negoziare una nuova e salda comprensione di una data serie di fatti del suo passato. Ciò nonostante, vi era sempre il passato più immediato, che gli pareva irreali, estraneo alla visione tradizionale della vita che aveva iniziato a percepire. Il 18 marzo 1918 Conrad scrisse ad Allan Wade: «Mi sento molto confuso riguardo a me stesso - ossia riguardo al Conrad del periodo londinese» (LL, II, p. 202). Se le ombre di se stesso, come l'ombra del germanismo, dovevano essere rimosse, dovevano esserlo in modo deciso. E tale compito l'avrebbe portato alla comprensione dell'intera esperienza della guerra, cui non era ancora approdato. Il 27 marzo 1918 scrisse a Garnett: «Prendere al laccio l'intera cosa [la guerra] è una buona idea, ma anche in questo caso non riesco a dare un suggerimento. Non riesco a pensare in modo consecutivo» (*Garnett*, pp. 256-257).

Rimaneva un timore: che i critici - riscontrando «ordine» e «progressione» nelle sue opere precedenti, trattando tali opere come un insieme definito di fatti - avrebbero in tal modo

limitato la sua libertà. Di conseguenza il 4 maggio 1918 scrisse un orgoglioso manifesto a Barrett Clark, in cui definiva le sue precedenti opere un tributo alla sua individualità in cerca di libertà:

Ma in verità non mi considero un Antico. La mia vita di scrittore si estende solo per ventitré anni, e non c'è bisogno che indichi a un'intelligenza sveglia come la Sua che tutto questo tempo è stato un tempo pieno di sviluppo. [...] Alcuni critici mi hanno rimproverato di non essere costante-mente me stesso. [...] non sono schiavo di pregiudizi e di formule, e non lo sarò mai. Il mio atteggiamento verso soggetti e forme, gli angoli prospettici e i metodi compositivi, cambierà sempre entro certi limiti — non perché io sia instabile o manchi di principi, ma perché sono sempre in cerca di libertà - all'interno dei miei limiti.

(*Epistolario*, p. 260)

Se a quel punto la sua vita, come la guerra, necessitava di un laccio che la cingesse (si noti che la questione non è più essere estratti da una cava con una corda abbastanza lunga da effettuare un salvataggio), che la definisse, che la valutasse, questo doveva essere fatto secondo uno scopo abbastanza vasto e profondo da accogliere al suo interno sia lui che la sua opera.

La guerra si protrasse per gli ultimi mesi e durante quel periodo l'insieme di paura, terrore e disillusione della catastrofe lo portò a ulteriori, più pressanti ripensamenti. Per usare le parole di Freud, l'atmosfera psicologica era di quelle in cui ci si deve fare una ragione della morte, la più fissa e irrimediabile di tutte le fini. Il 16 maggio Conrad scrisse a Garnett che «l'amarezza è la vera condizione dell'esistenza umana» e che, con lo spettro della morte sospeso sopra l'individuo, «le questioni del giusto e dell'ingiusto [...] sono campate in aria senza alcuna connessione con le realtà fondamentali della vita. [...] I sentimenti *esistono*, e se sottomettendoci ad essi non possiamo evitare né la morte né il dolore, che sono la nostra sorte comune, possiamo però sopportarli in pace» (*Epistolario*, p. 263). Ciò che stava realmente accadendo a Conrad era molto simile a quello che egli aveva originariamente pensato per Lingard: una specie di illuminazione perfetta, la piena padronanza della coscienza. Sicuramente per questa ragione, il 23 settembre Conrad fu in grado di scrivere a Pinker che a breve avrebbe terminato *Il salvataggio*, il romanzo nato da «The Rescuer».

La scelta del titolo dell'ultimo capitolo de *Il salvataggio*, «I diritti della vita e il tributo alla morte», è molto significativa. Qualcosa che aveva scritto a proposito di Lingard si impossessò di lui: «Lo distraeva con la sua seduzione l'intenso sentimento di una esistenza molto superiore alla semplice consapevolezza della vita, e che nella sua immensità di contraddizioni, delizia, timore, esultanza e disperazione non poteva essere affrontata eppure non doveva venire elusa. In essa non v'era posto per la pace. Ma chi voleva pace?» (*Il salvataggio*, II, p. 608). Per poter anche lui affrontare le rivendicazioni dell'esistenza non-meccanicistica, Conrad avrebbe dovuto vedere negli individui una certa stabilità ideale che la morte poteva solo in parte mettere alla prova. Fu, quindi, nella sua nuova idea di Europa, vista come la fine luminosa del processo civilizzatore, che egli poté individuare il perdurare di tale convinzione: la lotta dell'Europa, come la sua, era consistita nel guadagnare un posto per la sua piena individualità. La lotta per il dominio morale tra i singoli paesi era la realizzazione, divenuta chiara a Conrad, dell'idea dell'intesa europea di Goethe. (È interessante notare che Conrad aveva considerato in modo pessimistico tale idea nel saggio «L'autocrazia e la guerra». Il titolo originale, piuttosto sarcastico, del saggio, scritto nel 1905, era «L'armonia dell'Europa»). Per tali ragioni egli affermò ripetutamente che l'acutezza di sguardo - che negava la cecità morale da lui temuta e odiata — avrebbe permesso all'uomo di vedere l'Europa non solo come un continente, ma anche come un grande ideale che dà vita. Come scrisse a Christopher Sandeman il 17 ottobre, questo è il grande messaggio che «noi» dovremmo pronunciare, «noi, vecchi europei, con alle spalle una lunga ed amara esperienza di realtà ed illusioni» (*Epistolario*, p. 268).

5. Il nuovo ordine 1918-1924

Il punto di vista di Conrad dopo la guerra è espresso in modo interessante in una lettera scritta il giorno dell'armistizio, nel 1918, al romanziere Hugh Walpole:

Il grande sacrificio è stato compiuto - e quel che le nazioni ne ricaveranno verrà mostrato dal futuro.

Non posso dire di avere un animo sereno. Grandi forze molto cieche vagano catastroficamente libere in tutto il mondo. Solo questo so, che se verremo chiamati a restaurare l'ordine in Europa (come potrebbe benissimo accadere), allora saremo salvi, anche a casa. Per me tale chiamata è già evidente, ma potrebbe ricevere un rifiuto su basi idealistiche o politiche. È una questione che implica il coraggio dei leader, e loro non sono mai bravi come il popolo.

(LL, II, p. 211)

La sua fede nei leader non era mai stata grande, e alla fine della guerra diminuì ulteriormente. Si può immaginare che per Conrad i leader fossero opportune maschere del popolo, *economie* se si vuole, che nei momenti di grande emergenza non erano attrezzate per gestire le conseguenze umane dei problemi storici. Oppure, in un altro contesto, un leader era lontano dalla verità umana quanto una teoria, «pietra tombale fredda e bugiarda della defunta verità» (*Garnett*, p. 34); un leader era il risultato di un passato a cui egli non aveva pienamente preso parte. Poiché non avevano alcuna esperienza personale o comune della guerra, i nuovi leader nazionali non avevano alcun diritto di pontificare sulle sue conseguenze. Né potevano avere il tipo di coraggio richiesto dalla situazione. Per quanto riguarda il «popolo», anche in quel caso si trattava di un'astrazione inefficace: la somma delle miserie non poteva mai essere maggiore del dolore, unico, provato dal singolo. Non rimaneva, quindi, che l'individuo solitario a cui è già nota la chiamata, sia essa stata rifiutata o meno a livello nazionale. L'urgenza del periodo coinvolgeva direttamente l'individuo - Conrad stesso - nel sacrificio che aveva liberato le forze cieche.

Il 19 gennaio 1919 Conrad scrisse a Hugh Clifford del sacrificio che aveva in mente: «Il vecchio ordine doveva morire — ed è morto nobilmente - e comunque i morti riposano in pace» (LL, II, p. 217). Secondo tale ragionamento, era giunto il momento in cui il vecchio ordine doveva essere superato. Era il momento psicologico adatto a un'importante transizione, a una nuova partenza, se si attinge all'immaginario de *Lo specchio del mare*. Solo in quel momento l'immaginario si focalizza in modo significativo sulla morte. Ciò che si era già realizzato nella storia era morto e si era compiuto. (I toni wagneriani qui presenti furono probabilmente comuni a tutti i pensatori immersi nella storia spirituale di quel periodo.) Perciò, il superamento di un vecchio ordine è il tema dell'ultimo romanzo di Conrad, *Il pirata*. Ma ciò che lo interessò nell'immediato fu il problema dei sopravvissuti. Nella stessa lettera a Clifford, Conrad prosegue: «Chi è rimasto potrebbe dover contrattare con le forze più materialistiche e prive di scrupoli che abbiano mai mosso il genere umano. Un destino umiliante». Conrad riteneva che le forze della nuova Russia fossero le eredi del distrutto germanismo. È evidente che la mente di Conrad è alla ricerca di una giustificazione concreta e storica di un antico pregiudizio nazionale: la Russia rivoluzionaria era l'ultima delle grandi forze antagoniste con cui si doveva venire a patti. La distanza percorsa dalla sua mente può essere misurata ricordando che molti anni prima Conrad si era rifiutato di contrattare per la sua anima (*Poradowska*, p. 36); in quel momento, invece, non c'era alternativa possibile.

Il superamento del vecchio sistema di governo non era solo il risultato di una dinamica sociale e politica, era anche un'analogia di quella stessa dinamica presente nella mente di Conrad. Anche un'intera dimensione della sua vita interiore era stata superata. Rimaneva, avvinghiato al suo essere, l'intero mondo europeo del presente. Mentre in passato Conrad aveva cercato di padroneggiare le sconcertanti complessità della sua vita interiore, in quel momento pareva che in Europa il disordine privato fosse lasciato scoperto. Era come se la complessità dei problemi potenzialmente presenti nella sua anima avesse improvvisamente scelto l'Europa come suo palcoscenico. Da quest'ultimo, l'individuo aveva iniziato a considerare i problemi *dall'esterno*, osservandoli non all'interno, ma all'esterno di se stesso. Nell'arena storica aperta e visibile, i compromessi idealistici come la Lega delle nazioni, scrisse Conrad nella stessa lettera a Clifford, equivalevano alla

situazione in cui si tracciano le linee di un campo da tennis mentre il terreno si muove sotto i propri piedi. Inoltre, come scrisse a Galsworthy il 24 dicembre 1918, parole come «pace» e «felicità» avevano assunto «l'aria di cose “fatte e finite”» che si adattava perfettamente al «gelido silenzio del Polo Nord» (LL, II, p. 216).

Il processo dinamico di fronte a cui Conrad si trovava in quel momento era forse la realizzazione di qualcosa che era già presente nell'ethos europeo - qualcosa, tuttavia, che aveva richiesto un'unica, duratura azione (un'esplosione) come la guerra per imporsi all'attenzione. E questo rappresenta un altro aspetto di un'idea che Conrad aveva iniziato a formulare durante la guerra, lo stato della sua libertà. Come scrive Karl Jaspers, «il contenuto della libertà si manifesta in due fenomeni europei fondamentali, che sono: il vivere in polarità opposte e il vivere ai limiti estremi». ⁵² La verità e il valore della «vita dialettica» in Europa divennero di primaria importanza per Conrad. Egli era in grado di vedere che il suo personale passato, cristallizzato e tradotto nella fittizia biografia *Una cronaca personale*, era, come scrisse a Dent il 29 marzo 1919, «un insieme programmato con particolare minuzia [...] il prodotto di un particolare stato d'animo e di un giorno che non si ripresenterà più per me» (LL, II, p. 219). Eppure si rifiutò di permettere che la sua prima autobiografia venisse considerata puro «materiale» per lo studio del suo autore, ormai divenuto celebre. Egli insistette nel dire che non era materiale utilizzabile almeno quanto non lo era il suo cuore (LL, II, p. 219). La coerenza del termine in tutto l'idioma di Conrad - si ricordino le variazioni sul «cuore» nelle prime lettere — è straordinariamente sorprendente. Egli pare sostenere che il problema personale ed estremo della padronanza del suo cuore, per il quale *Una cronaca personale* aveva rappresentato una soluzione, sia qualcosa a cui rimane fedele sebbene rappresenti un aspetto del vecchio ordine. Di conseguenza, *La freccia d'oro*, e perfino *Il salvataggio*, furono opere dedicate a ciò che egli chiamò altrove «la vita invincibile del ricordo» (*Letteres*, p. 149): la prima opera era una cronaca della sua vita personale; la seconda, come scrisse a Wise il 2 ottobre 1918, era la storia delle modificazioni del suo stile, del suo gusto e del suo giudizio (*Epistolario*, p. 267). In breve, egli aveva acquisito una nuova sensibilità per la chiarezza dell'evoluzione storica, sensibilità che in precedenza non era stata alla portata della sua mente in difficoltà. Basta paragonare le complessissime manipolazioni del tempo nelle

prime opere con quelle molto più semplici delle opere successive. Poiché la parte iniziale della sua vita era passata, era possibile a quel punto scrivere ne *La freccia d'oro* una «completa [...] avventura emotiva» (LL, II, p. 224), ed egli doveva terminare *Il salvataggio* - per dimostrare che non aveva «fatto il passo più lungo della gamba» (Garnett, p. 263).

Conrad divenne sempre più intollerante verso i critici che, come fece notare a Pinker il 14 agosto 1919, stavano sottolineando la sua decadenza (*Epistolario*, p. 277). Una ragione c'era, aggiunse ironicamente per difendersi: non poteva continuare a scrivere *Lord Jim* tutta la vita. I suoi amici divennero ulteriori testimoni della continuità ed evoluzione della sua vita, come scrisse a Garnett il 16 novembre 1919 (Garnett, p. 266). A loro poteva dire che era meglio «spegnere la corrente critica della vostra mente [viene da pensare alla fredda luce della ragione] e lavorare al buio — il buio creativo che nessun fantasma della responsabilità infesterà» (Garnett, p. 273). Questa oscurità salutare - inviolata, intima, profonda - allontanava la persona dalle realtà banali del presente. Nella sua mente Conrad aveva stabilito una netta separazione tra l'opera creativa del suo intelletto e le responsabilità che si assumeva verso il mondo. In precedenza non era stato in grado di farlo apertamente. E' per questa ragione che *Una cronaca personale*, con la sua esperienza mascherata in modo fittizio, apparteneva sicuramente al passato. Il 17 gennaio 1921, Conrad scrisse a Sandeman che la sua «*âge des folies* [era] finita» (LL, II, p. 253). A Curie, il suo critico preferito, giunse un promemoria irritato il 24 aprile 1922: «Sapevo quel che facevo lasciando in ombra i fatti della mia vita e anche le mie storie» (*Epistolario*, p. 292).

I fatti centrali della sua esperienza, così come li vedeva Conrad, erano i seguenti: per prima cosa c'era la sua vita letteraria, iniziata pubblicamente nel 1895 e privatamente nel 1889. Poi veniva il più ampio contesto europeo di cui dovette immediatamente tenere conto. La sua vita letteraria durò dal 1889 al 1914 - con una propria evoluzione, un proprio sviluppo storico. Poi c'era la più importante relazione tra quella vita e il destino dell'Europa. Ed egli individuò una spiegazione del vitale collegamento tra le due nelle origini polacche della sua eredità *preletteraria*. Negli ultimi due anni della sua vita, le frequenti apologie biografiche e nazionalistiche di Conrad rappresentano costantemente la Polonia come l'avamposto della civiltà occidentale, lui come un buon vecchio europeo, e la storia della Polonia come una

pertinace opposizione al panslavismo e un'affinità di spirito con la Francia e l'Inghilterra (LL, II, p. 336). Gli sforzi spirituali e intellettuali di quegli anni testimoniano i suoi tentativi di conciliare i due elementi fondamentali della sua consapevolezza. A tal fine *Il pirata* (come scrisse a Garnett il 21 novembre 1923) era da considerarsi la sua opera rivoluzionaria (Garnett, p. 296), in un duplice senso: perché seppelliva i morti e perché spianava la strada al nuovo ordine. *Suspense* doveva essere il suo grande romanzo, ricordò a Pinker il 3 febbraio 1924 (*Epistolario*, p. 328); *Il pirata* non era che una parentesi, l'unico testo espressamente breve che scrisse (LL, II, p. 339), in cui un evento completo - il ritorno di un uomo - veniva esposto con un nuovo spirito. Ne *Il pirata* Peyrol muore in pace con se stesso e con il mondo; ha fatto ciò che si era ripromesso, ed è giusto che l'ultima parola che quel vecchio e forte uomo francese sente sia «*steady*» (via così) pronunciata da un marinaio inglese. Ciò valse da premessa di un nuovo, importantissimo tema della sua opera successiva, e quindi *Suspense* fu progettata con un'ambientazione storica che avrebbe delineato il risveglio dell'Europa dalla confusa notte dell'avventura napoleonica. Ma la profonda tristezza della vita di Conrad gli negò anche questo appagamento. Più Conrad lavorava a *Suspense* e più l'opera diventava ciò che egli chiamò «un romanzo fuori controllo» (LL, II, p. 339). Perfino alla fine della sua vita, ciò che sperava si evolvesse lentamente continuava semplicemente a crescere. Egli mantenne, tuttavia, viva davanti agli occhi della mente una scena che avrebbe potuto rendere in modo adeguato la grandezza del soggetto. Richard Curie, amico intimo di Conrad nei suoi ultimi giorni, lo descrive così:

Soprattutto, egli era ossessionato dalla scena iniziale di un romanzo non scritto che doveva essere ambientato in un qualche stato dell'Europa dell'Est. Era solito descrivermi in modo tanto vivace tale scena che alla fine era come se io stesso ne fossi stato testimone. Nel cortile di un palazzo reale, magnificamente illuminato come per un festival, i soldati bivaccano nella neve. E all'interno del palazzo è in corso un decisivo consiglio che deciderà del destino del paese. Non ho mai appreso altro di questo romanzo.⁵³

Questo poteva essere ciò che *Suspense* non divenne. Il fallimento di Conrad nello scrivere tale romanzo fu senza dubbio dovuto al suo fondamento europeo, la perplessità

amletica che alla fine lo tradì. Credo che le parole di Valéry sull'archetipo dell'europeo si applichino perfettamente a Conrad:

L'Amleto europeo contempla milioni di spettri.

Ma egli è un Amleto intellettuale. Medita sulla vita e la morte delle verità. I suoi fantasmi sono tutti gli oggetti delle nostre controversie; i suoi rimorsi sono tutti i titoli della nostra gloria; egli è oppresso dal peso delle scoperte, delle conoscenze, ed è incapace di rimettersi a questa illimitata attività. Pensa alla noia di un passato da ricominciare, alla follia di voler innovare in continuazione. Egli oscilla fra questi due abissi, poiché sono due i pericoli che continuano a minacciare il mondo: l'ordine e il disordine.⁵⁴

Il risultato raggiunto dalla vita di Conrad fu di aver portato attivamente un grosso fardello di ordine e disordine. Quando la vita di Conrad terminò il 3 agosto 1924, le sue energie individuali erano state efficacemente investite nella passione europeista; nella sua arte, invece, non era riuscito a trovare uno scopo paragonabile: forse quel fallimento fu il sacrificio di Conrad alla nuova Europa. Eppure, un salvataggio *c'era* stato.

Seconda parte. Le opere brevi di Conrad

La vita come realtà è assoluta presenza: non può dirsi che *c'è* qualche cosa se non è presente, attuale. Se, dunque, *c'è* un passato, ci sarà come presente agente ora in noi.

J. Ortega y Gasset

6. Il passato e il presente

Il 17 marzo 1900 Conrad scrisse alla signora Sanderson: «Spesso [le nazioni e gli uomini] prima agiscono e poi riflettono» (LL, I, p. 294). Le implicazioni di questa semplice osservazione ci portano direttamente nel ricco e disorientante mondo delle opere brevi di Conrad. In esse, qualsiasi azione è eseguita o osservata senza essere accompagnata da alcuna riflessione o interpretazione, come se la sensazione immediata e prioritaria dell'azione eseguita per, da o davanti a qualcuno escludesse l'opera informatrice della ragione. Le ambientazioni esotiche scelte da Conrad lo sottolineano: l'azione diventa ancora più estranea e imperscrutabile per la mente tormentata. Ma dopo il fatto, c'è spazio per l'analisi retrospettiva. Si pensi, per esempio, al tormentato Marlow, al comando del suo sgangherato piroscifo, il *Congo*, il quale osserva il suo timoniere che, all'improvviso e inspiegabilmente, giace a terra; qualche minuto dopo egli prova orrore nel vedere una lancia infilzata nel corpo dell'uomo. Solo in quel momento capisce l'evidente malvagità che ha causato ciò che vede (*Cuore di tenebra*, I, p. 341). Più avanti egli osserva in un momento di distrazione i pali che circondano il recinto di Kurtz, con la cimasa a forma di palla. A poco a poco capisce che si tratta di teste umane disseccate, poste lì come raccapricciante monito per gli altri (*Cuore di tenebra*, I, p. 352). In verità, l'intero corso del viaggio di Marlow per raggiungere Kurtz sembra incredibile per come si svolge. Mentre racconta la sua esperienza al suo pubblico, Marlow desidera che questi capisca che quell'esperienza gli ha cambiato la vita. Tuttavia, mentre vive quell'esperienza, egli è come il Malte di Rilke, capisce che «non c'è nulla al mondo che si possa immaginare, proprio nulla. Ogni cosa è costituita da tanti particolari distinti, impossibili da prevedere [...] Ma le realtà sono lente e indescrivibilmente particolareggiate».⁵⁵ I particolari della realtà, riconosciuti solo tacitamente nell'azione, vengono compresi dalla mente che ricorda, che rintraccia - come scrive Malte - i tratti dell'esperienza. E forse fin nello stile si può intuire il parziale superamento dell'azione da parte del

pensiero. In una lettera a Frank N. Doubleday, Thomas E. Lawrence descrisse lo stile di Conrad come una maniera di scrivere «avida» di conquistare appieno il soggetto, una scrittura che si applicava costantemente alle azioni che sembravano rifiutarla.⁵⁶

La modalità retrospettiva di molte opere brevi di Conrad può essere intesa come il tentativo di interpretare ciò che, al momento in cui si era verificato, non avrebbe consentito una riflessione. E, la maggior parte delle volte, l'azione che si è già verificata non solo affligge il presente, ma si impone, con urgenza, all'attenzione. Il primissimo racconto di Conrad, *Gli idioti*, si spiega chiaramente in questa maniera. Il narratore, che è in viaggio in Bretagna, vede all'improvviso davanti a sé quattro bambini idioti. In seguito chiede informazioni su di loro e lentamente viene ricostruita la storia della loro nascita, in tutta la sua tristezza e il suo patetico terrore. Ma il contenuto del racconto, nonostante la sua straordinaria melodrammaticità, appare piuttosto «oscuro» al viaggiatore. Tra i ricordi del narratore e il vero e proprio racconto vi è una barriera che è eternamente innalzata. Per un romanziere, tuttavia, le barriere non sono qualcosa da ignorare e basta, e questo alone di mistero, che Conrad sviluppa in racconti successivi, diventa un fatto importante della storia.

Ne *La laguna*, un racconto scritto pochi mesi dopo *Gli idioti*, il visitatore bianco ascolta il racconto di Arsat sul tradimento mentre i due si trovano davanti a una casa non finita in cui è appena morta la donna di Arsat (per la quale il fratello di Arsat si era sacrificato). Quando Arsat sta per terminare la storia, chiede al bianco un consiglio e una spiegazione. Ma, osservando la laguna tranquilla, l'uomo risponde con una passività spaventosa: «Non c'è niente» (*La laguna*, I, p. 199). Arsat torna alla sua oscura ricerca di rettitudine in un'esistenza che il bianco non può assolutamente capire: la tranquilla laguna in cui il visitatore viaggia per raggiungere Arsat e poi per andarsene rappresenta la distanza eterna, indistinta tra i due uomini. Da un lato vi è un'azione impulsiva, dall'altro una riflessione inefficace.

In *Karain e Giovinezza*, due racconti che seguono *La laguna* e che precedono *Cuore di tenebra*, gli uomini intenti a riflettere scavano nel passato per comprendere o correggere quel che è stato così sgradevolmente misterioso. Karain, il capotribù del luogo, come Arsat, è ossessionato dal fantasma di un amico che ha tradito per una donna. Il marinaio inglese che lo ascolta, riconosciuta la sua ingenuità superstiziosa, gli dà una moneta

da sei pence dicendogli che è un talismano magico che lo proteggerà. In *Giovinezza* Marlow, che racconta una strana storia del suo passato, parla in modo entusiastico dell'oscura tenacia e dell'idealismo della giovinezza; solo la magia evocativa del «romantico» e del «fascino» rende intelligibili gli incredibili impulsi della giovinezza. Ciò nonostante, al lettore (sul cui discernimento Conrad fa affidamento) viene fatto capire che una compensazione pseudocomica nel presente non può cambiare realmente il passato. Jackson, uno degli uomini presenti quando Karain riceve la moneta, incontra il narratore alcuni anni dopo, a Londra. Si viene a sapere che la straordinaria passione per la vita spensierata di Karain, tanto cinicamente ricostruita dal bianco, si è impossessata anche di Jackson. Questi non riconosce più la realtà; Jackson, alla pari di Karain, è diventato una vittima perplessa delle conseguenze dell'azione impulsiva. E coloro che ascoltano Marlow, nonostante la lunga conversazione intrattenuta con lui sui benefici della giovinezza, rimangono con «occhi stanchi che cercavano ancora, che cercavano sempre quel qualcosa nella vita che mentre s'attende è già andato - è passato non visto, in un sospiro, in un lampo - insieme alla giovinezza, insieme alla forza, insieme al romanzo delle illusioni» (*Giovinezza*, I, p. 299). E' significativo il fatto che anche un altro racconto di questo periodo, *Il negro del «Narcissus»*, si concluda con una domanda la cui risposta è insondabile, come lascia intendere l'incertezza della voce narrante che la pone: «Non siamo noi riusciti, insieme e sul mare immortale, a carpire un significato dalle nostre vite di peccatori?» (*Il negro del «Narcissus»*, I, p. 168).

Il prezzo dell'esperienza non viene riscosso solo dall'individuo che la vive tra paura e mistero, ma anche da colui che ha il compito di renderla intelligibile. In quel compito, pare non esservi alcuna garanzia neppure per chi è maggiormente convinto che si paleserà un «significato».

Sicuramente Conrad nutriva questo dubbio in merito alla sua capacità di comunicare ciò che *lui* aveva vissuto tanto profondamente. Per esempio, il 30 novembre 1897, a proposito de *Il negro del «Narcissus»*, da poco ultimato, egli scrisse a Henry James:

Ha il vantaggio di essere corto. E' stato vissuto. E' probabilmente cattivo.

Non c'è niente di più semplice che raccontare un sogno, ma è impossibile penetrare nell'anima di coloro che ascoltano

attratti dal suo rimpianto e dalla sua dolcezza. Non si può comunicare la realtà straziante delle illusioni! Il sogno finisce, le parole volano, il libro viene dimenticato. È la grazia misericordiosa del destino.

(Lettres, p.34)

La voce titubante di Marlow trasforma il sentimento in frasi che si adattano all'inconcludente esperienza che sta raccontando:

Vedete la storia? Vedete nulla? Mi sembra di cercare di raccontarvi un sogno - vano tentativo, poiché non c'è descrizione di sogno che possa comunicare la sensazione di sogno, quel misto di assurdità, di sorpresa, e di stupore in un tremito di lotta e ribellione, quell'idea di essere preda dell'incredibile che è la vera essenza dei sogni.

(*Cuore di tenebra I*, p. 323)

La prigionia di Marlow nell'incredibile è mitigata dall'abilità che egli dimostra nel rievocarla con il suo racconto: per narrare la storia di avvenimenti incredibili, si è obbligati a presentarla in termini credibili e familiari. Il fatto che Marlow parli in termini credibili è un compromesso confortante, ma anche frustrante: avendo presole distanze dall'incredibile, non può più dominare o comunicare totalmente l'intensità del passato. Malgrado ciò, egli possiede ancora un ricordo oscuro, inespriabile di tale intensità.

Mentre scriveva *Giovinezza*, Conrad credeva di conservare e ravvivare tutta l'intensità che aveva vissuto in passato. Il 6 settembre scrisse a Herbert G. Wells che «quanto ai difetti di "Youth" [*Giovinezza*] non se ne può discutere l'esistenza. Ho sentito io stesso - in un certo senso - ciò che Lei dice. Tuttavia il sentimento che mi indusse a scrivere questa storia era genuino (per una volta) e così forte che, in molti brani, si fece strada nella narrazione (certamente sciupandola). Le dico tutto ciò a mo' di spiegazione. Altrimenti, la cosa è ingiustificabile» (*Epistolario*, p. 93). Il sentimento sotteso a *Giovinezza* — è interessante notare che, per la sensibilità di Conrad, il *sentimento* era un'unità pressoché distinta — aveva il potere di rovinare la narrazione. Ma, per lo meno, *Giovinezza*, come anche *Cuore di tenebra*, fu scritto e terminato nonostante il continuo riproporsi di tale problema. Al contrario, il suo lavoro sull'indecoroso *The Rescuer*, che versava nelle stesse identiche condizioni, fu impermeabile a tutti i suoi sforzi di dominio

intellettuale e di distacco. L'idea che Conrad aveva di quell'opera nel suo insieme, infatti, aveva una presa fisica su di lui che nessun dispendio di energie avrebbe potuto diminuire. Il 29 marzo 1898 scrisse a Garnett della sua sventurata prigionia: «E quella storia che non posso scrivere si insinua in tutto ciò che vedo, in tutto ciò che dico e penso, fra le righe di ogni libro che cerco di leggere» (*Epistolario*, p. 85). Questo era il rischio che correva ogni volta, poiché nessun problema era più urgente per l'impressionabile Conrad dell'eventualità che i poteri della sua mente, in cerca di espressione nella logica narrativa, potessero soccombere alle pressioni coscienti del suo cuore traboccante.

La maggior parte delle opere brevi di Conrad, quindi, drammatizza la relazione problematica tra il passato e il presente, tra l'allora e l'adesso. Può trattarsi della sensazione conradiana del passato che entra in conflitto con quella del presente, oppure della sensazione del passato di un personaggio che disturba la sensazione che questi ha del presente — è impossibile distinguere. Naturalmente esistono alcune variazioni virtuosistiche su questo semplice tema, ma la base rimane la stessa. Il racconto si apre sempre con una scena di quiete innaturale e sinistra. C'è una storia che richiede di essere raccontata — l'analogia con il vecchio marinaio e l'ospite nuziale, con il primo che obbliga il secondo ad ascoltare la storia, è inevitabile. In alcuni casi la storia non coinvolge il narratore: in *Falk* e *Cuore di tenebra*, per esempio, l'«io» della trama ascolta semplicemente una storia raccontata da qualcun altro. In altri casi - come *Il negro del «Narcissus»* e *Il compagno segreto* - non esiste un pubblico specifico né un'occasione particolare per la narrazione, nonostante il racconto sia narrato in prima persona. In altre opere ancora, Conrad fa a meno della narrazione in prima persona, benché si attenga a una tecnica basata sul «center of consciousness» simile a quella di James. Tuttavia, in ogni storia Conrad si concentra non solo sulla cosiddetta trama (che di solito è ambientata nel passato), ma anche sui mutevoli gradi dell'oscurità, della difficoltà e della solitudine che inevitabilmente perdurano nel presente. Il passato, infatti, non può essere, e non sarà, delimitato o circoscritto. Pensiamo di averlo superato, ma il semplice fatto di pensare a esso ribadisce il potere che ha su di noi. E' come se, prendendo a prestito un'immagine da *La terra desolata*, ogni uomo imprigionato pensasse alla chiave che lo libererà e «pensando alla chiave, ciascuno conferma una prigionia». L'effetto delle

storie è rendere la solitudine un universale.

Secondo un saggio che analizza le caratteristiche generali della *short fiction*, questo è esattamente ciò che i racconti dovrebbero fare. In *The Lonely Voice*, Frank O'Connor descrive la *short story* come la forma letteraria che dà fondamentalmente voce all'eterno reietto, all'individuo solitario la cui lontananza dalla società diviene il nucleo centrale di una profonda presa di coscienza.⁵⁷ Oltre a ciò, O'Connor definisce la *short story* come una serie di voci individuali (siano esse di Maupassant, Turgenev o Cechov) la cui modulazione crea effetti e piaceri peculiari per il lettore. Lo schema concettuale delle opere brevi di Conrad, tuttavia, è molto più drammatico e sottile di una semplice questione di effetti gradevoli, sebbene unici. Prima di tutto vi è l'aspetto della tentata *intrusione*: l'intrusione del passato nel presente, e l'intrusione del presente nel passato. Il vero scopo del racconto diventa quel lungo e prolungato momento in cui il passato e il presente vengono riuniti e viene loro concesso di interagire. Il passato, il quale richiede che i precedenti impulsi avventati vengano rivisti alla luce di una lenta riflessione, viene esposto al presente; il presente, che richiede quell'«irrequietezza desiderata» senza la quale è destinato a rimanere muto e paralizzato, viene esposto al passato.

La sollecitudine artistica di Conrad nei riguardi di tale scopo lo portò, il 16 gennaio 1898, a scrivere a Galsworthy che il compito dello scritto-re non è di «inventarsi le profondità - inventare le profondità non è arte. La maggior parte delle cose e delle nature non ha altro che una superficie». Egli era certo che «la forza di un libro sta nella sua fedeltà alla superficie della vita, alla superficie degli eventi — alla superficie delle cose e delle idee. Questo non vuol dire essere superficiale» (LL, I, p. 224). Il ricordo di un'esperienza disastrosa turba la malsana calma superficiale del presente, proprio come una sensazione di ansia o paura prorompe nella coscienza e desta la mente atrofizzata, inducendo il suo stato presente a distaccarsi da essa. L'esperienza che Conrad fece come marinaio, come uomo d'azione, gli aveva insegnato la forza corroborante del pericolo: la minaccia di un disastro azionava una «molla», come la chiamò Conrad, che gli permetteva di affrontare i problemi. Da uomo di pensiero disperatamente sedentario, egli scrisse a Wells che «una volta, nella mia vita marinara, una difficoltà mi tonificava nello sforzo; ora sento che non è così» (*Epistolario*, p. 169). Nei momenti peggiori, l'incubo del suo presente di scrittore non consentiva al passato

alcuna intrusione. Il 16 settembre 1899 scrisse a Garnett: «Perfino scrivere a un amico — a una persona che ho ascoltato, toccato, con cui ho bevuto e litigato — non mi dà il senso della realtà. Tutto è illusione - le parole scritte, le menti a cui sono rivolte, le verità che dovrebbero esprimere, le mani che reggeranno la carta, gli occhi che daranno uno sguardo alle righe. Tutte le immagini fluttuano vaghe in un mare di dubbio - e il dubbio stesso si perde in un universo inesplorato di incertezze» (*Garnett*, p. 155). Come ricordò a Blackwood il 12 aprile 1900, era veramente «una vita da cani! questo scrivere, questa infinità di sforzi» (*Blackwood*, p. 90).

Non è un caso, quindi, che il *presente* di quasi tutti i racconti e i romanzi brevi, il loro «teatro oggettivo», come l'ha definito Edward K. Brown,⁵⁸ sia inevitabilmente fatto di calma, di dilazione critica, di tempo giunto accidentalmente a una battuta d'arresto. Il lettore osserva un'atmosfera che dà la sensazione che ci sia qualcosa che non va, un qualcosa che deve essere analizzato, ricordato, rivissuto o elaborato. Kayerts e Carlier in *Un avamposto del progresso* sono stati sottratti alla normale vita europea e messi a fare affari nelle profondità di una giungla orientale; il *Narcissus* solca gli oceani, ma si deve liberare dell'indugio rappresentato dal Negro appropriatamente chiamato Wait [*to wait*: aspettare]; Alvan Hervey ne *Il ritorno* conduce la sua vita inattiva a Londra quando sua moglie turba il loro «sfiorare» la superficie della vita; sia in *Giovinezza* che in *Cuore di tenebra* vi è una lunga pausa durante la quale il gruppo turbato di ex marinai ascolta le tortuose meditazioni di Marlow; in *Falk* i commensali hanno mangiato male e devono compensare in qualche modo — e viene loro offerto un episodio assurdo; il capitano Whalley ha quasi raggiunto il suo limite estremo e per fare qualcosa cerca di iniziare nuovamente la sua vecchia vita di mare; il protagonista di *Domani*, il capitano Hagberd, vive unicamente in attesa del momento in cui suo figlio tornerà, e l'oziosa fiducia della sua vita diviene l'unica condizione della sua esistenza; il giovane capitano de *Il compagno segreto* si tranquillizza nel momento in cui il fuggiasco Leggati sale a bordo della sua nave; Jasper Alien e Freya Nelson di *Freya delle Sette Isole* aspettano di sposarsi - e l'elenco potrebbe proseguire.

Inoltre, nel gestire tecnicamente la trama principale, Conrad tenta di stabilire una relazione causale tra il passato e il presente. Quando una volta scrisse che la verità della storia stava nella sua presentazione (LL, I, p. 280), si riferiva, a mio

avviso, alla volontà di manipolare, con gli strumenti dell'arte, il rapporto causale tra passato e presente. Ne deriva la considerazione che in *Cuore di tenebra* la storia dell'«ardente brama per i luoghi tenebrosi» di Marlow non è unicamente il risultato di un'attesa forzata sul Tamigi, ma ne è anche una causa.⁵⁹ La svolta caratteristica e idiomatica in ogni racconto o romanzo breve di Conrad sta nel fatto che il tentativo di cogliere una relazione diretta tra il passato e il presente, di vedere il passato e il presente come una superficie continua di eventi correlati, viene reso vano. Marlow, che vuole che i suoi amici vedano l'esterno e non il nocciolo interno degli eventi (nella famosa prefazione del 1897 a *Il negro del «Narcissus»* e in una lettera scritta a Blackwood il 6 settembre 1897 Conrad confessò apertamente che questo doveva essere lo scopo del prosatore), diventa quasi invisibile al suo pubblico mentre, contemporaneamente, la storia che racconta diventa sempre più oscura. Sia la storia che colui che la racconta si ritraggono in un cuore di tenebra pressoché trascendente. Questo è il paradosso centrale e avvincente del metodo di Conrad: qualsiasi tentativo di stabilire una disciplinata relazione diretta tra gli eventi porta ulteriormente *dentro* gli eventi stessi. E questi non offrono alcun metodo o ordine logico attraverso il quale possano essere spiegati. Marlow ricorda al direttore della spedizione Eldorado che quello impiegato da Kurtz per recuperare così rapidamente l'avorio nella giungla non è un metodo sbagliato: si tratta piuttosto di «nessun metodo affatto» (*Cuore di tenebra*, I, p. 356). Ciò nonostante, la profonda onestà filosofica dell'approccio artistico di Conrad fa sì che in ogni racconto sia palpabile la sensazione straziante di essere un «esordiente nelle [proprie] stesse condizioni di vita».⁶⁰ E' pressoché impossibile non notare che il problema sta sempre nell'agire prima e nel riflettere dopo, che la riflessione rimane irrimediabilmente indietro, che irrimediabilmente fa allontanare ancora di più dalla superficie imperscrutabile dell'azione verso un «oltre» che disorienta. Un passaggio di *Lord Jim* descrive magnificamente questo frangente:

Dopo l'iniziale sentimento di ribellione aveva deciso che solo una deposizione esatta e meticolosa avrebbe messo in luce l'autentico orrore nascosto dietro la faccia spaventosa delle cose. I fatti che quegli uomini desideravano tanto conoscere erano stati visibili, tangibili, a disposizione dei sensi, collocandosi nello spazio e nel tempo [...] Egli bramava che questo risultasse evidente. Non era stata una faccenda delle

solite, tutto in essa era stato della massima importanza, e per fortuna egli ricordava tutto. Voleva continuare a parlare nell'interesse della verità, anche nel proprio interesse forse; e mentre l'eloquio era pacato, la sua mente volava davvero facendo e rifacendo il ristretto giro dei fatti che gli si erano alzati tutto attorno a isolarlo dal resto dei suoi simili: così come un animale, trovandosi imprigionato nel recinto di un alto steccato, nella notte gira e rigira a precipizio, all'impazzata, tentando di trovare un punto debole, una fessura, un posto per arrampicarsi, un'apertura attraverso la quale sgusciare e fuggire. Talvolta quell'attività spaventosa della mente lo faceva esitare nel parlare.

(*Lord Jim*, II, pp. 654-655)

La difficoltà in cui, per circa duecento pagine, Jim continua a imbattersi è sorprendentemente simile all'esperienza spirituale del Conrad scrittore. La fede decisa e straordinariamente semplice di Conrad nella schietta funzione referenziale delle parole, riassunta in una lettera scritta a Hugh Clifford il 9 ottobre 1899, corrisponde alla fiducia che Jim ha nella verità dei fatti. «Le parole» scrisse Conrad a Clifford «i gruppi di parole, le parole isolate, sono simboli di vita, posseggono nei loro suoni e nelle loro forme la capacità di presentare proprio ciò che tu desideri imporre alla visione mentale dei tuoi lettori. Le cose “come sono” esistono nelle parole; perciò le parole dovrebbero essere trattate con cura, in modo che il quadro, l'immagine di verità che si annida nei fatti, non abbiano a distorcersi — o a confondersi» (*Epistolario*, p. 123). Conrad conosceva anche il potere di falsificazione di ciò che una volta definì «l'abile disegno delle parole». Eppure, come Jim, non aveva altra scelta che utilizzare le parole, rischiando da un lato l'inganno e dall'altro l'inattività spaventosa della mente. Il 22 febbraio 1896 scrisse a Garnett a proposito dell'«indistruttibile insolenza della [sua] anima», che «può essere sorda e cieca ma non può essere muta». Perché «cosa vale la vita se non si può chiacchierare a ruota libera del contenuto del proprio cuore?» (*Garnett*, p. 44). Alcune cose di un'azione o di un'esperienza devono essere rese note, nello stesso modo in cui Jim si rende conto che la precisione meticolosa della deposizione può mettere in luce la verità. La conoscenza interiore che Conrad aveva dell'esperienza, le «brame dell'anima» di cui scrisse a Garnett il 10 giugno 1896 (*Garnett*, p. 58), richiedevano di essere soddisfatte con una particolare sintassi, costruita con totale fedeltà e cura. A volte,

aggiunse, sognava per ore e ore e poi temeva di soffrire di una grave malattia mentale. Nel 1896 scrisse a Unwin che i racconti erano «frammenti del [suo] essere più interiore»,⁶¹ nonostante la loro prolissità e le loro chiacchiere. Se le parole mancavano di ciò che una volta Conrad chiamò «espressione decisa» (*Garnett*, p. 86), era semplicemente perché egli non era riuscito a far sì che rappresentassero l'azione -ma la descrizione frutto dell'analisi non potrebbe mai cogliere adeguatamente l'azione impulsiva, e quindi oscura. Eppure, egli aveva bisogno di parlare per allontanare un crescente sentimento di illusione e irrealtà; sicuramente si tratta dell'esperienza a cui spesso egli si riferì parlando del silenzio spaventoso della «cava buia». Conrad scriveva lettere appassionate e vivaci ai suoi amici intimi, sperando che in cambio le loro voci lo rassicurassero sulla realtà. Così il 26 marzo 1897 scrisse a Ted Sanderson: «Si tende a pensare eccessivamente a se stessi. Un'occupazione sterile. Ma la voce di un amico trasforma la corrente del pensiero in una vallata più fruttuosa» (LL, I, p. 203). Temette sempre l'egocentrismo totale, e solo la «vera vita» di un amico - come ricordò a Garnett il 24 marzo 1897 (*Garnett*, p. 95) - lo poteva soddisfare.

Quando un racconto era autobiografico, come accadeva spesso, le sue dimensioni temporali dipendenti l'una dall'altra (passato e presente), che si perdevano sempre più nelle ombre dell'egocentrismo di Conrad, tendevano a rivelare troppe cose di lui. E questo, quasi sempre, lo riempiva di un profondo senso di vergogna. Poche righe tratte da *L'ufficiale dai capelli neri* descrivono i sentimenti di Conrad.

Quanto al rimorso per un certo segreto della sua vita, be', io posso capire che un uomo con il bel carattere di Bunter dovesse soffrire non poco.

Tuttavia, detto tra noi, e senza la più piccola intenzione d'essere cinici, non si può negare che anche per il più nobile di noi la paura d'essere scoperto è una componente tutt'altro che trascurabile del rimorso. Non dissi ciò a Bunter con tante parole, ma, poiché il poveretto insisteva un po' troppo sull'argomento, gli dissi che di onte segrete se ne trovano nelle migliori famiglie.

(*L'ufficiale dai capelli neri*, I, p. 12)

Sebbene sia stato scritto molto sul profondo senso di colpa provato da Conrad, non è stato detto abbastanza sul suo

straordinariamente forte senso di vergogna. Si trattava di vergogna per la responsabilità, condivisa con tutti gli uomini, di permettere che i propri ideali venissero corrotti, vergogna per la volontà di vivere a tutti i costi, per l'incapacità di rifiutare la vita in maniera definitiva e per la difficoltà di continuare comunque a vivere. Soprattutto, egli si vergognava della paura, e la paura, scrisse in *Un avamposto del progresso*, è un sentimento che nessuna riflessione può far sparire (*Un avamposto del progresso*, I, p. 182). La sua stessa storia personale era un indecoroso paradigma di cose vergognose, dalla diserzione degli ideali dell'eredità polacca all'abbandono in apparenza insensato della vita marinara. Era diventato, come Kayerts e Carlier, una creatura della civiltà, che viveva facendo affidamento sulla sicurezza dell'ambiente circostante. Tutti i suoi racconti lo colsero in momenti di ricordo e tormentata pigrizia. Quando il racconto proseguiva, egli scopriva, come i due sfortunati discepoli del progresso, che avendo una considerazione migliore di se stesso, poiché era diventato un artista - a Garnett scrisse che c'era un significato particolare dietro al fatto che Kayerts e Carlier fossero patiti di romanzi (*Garnett*, p. 62) - egli si era prestato a una terrificante invasione dell'ignoto. Ciò che rendeva l'ignoto così «irresistibile, familiare, disgustoso» (*Un avamposto del progresso*, I, p. 182) era il fatto che più ci si addentrava in esso e più questo somigliava, nel suono e nell'aspetto, a qualcosa che si era già conosciuto e sentito, ma che si era sbrigativamente negato. I mostruosi indigeni che emergono dalla foresta circostante per portare via gli uomini della stazione parlano una lingua che assomiglia a un idioma che Kayerts e Carlier hanno sentito parlare nei loro sogni (*Un avamposto del progresso*, I, p. 176). Quando i due europei si uccidono l'un l'altro per una zolletta di zucchero, la loro umiliazione è completa. Il macchinario fraudolento del camuffamento sociale in cui avevano riposto la loro incontrollata fiducia li ha distrutti. Basta pensare all'idea della macchina per maglieria di Conrad per giudicare quanto si sia diffusa l'infezione umana causata dalla macchina.

In precedenza ho affermato che i racconti tentano di creare un ampio lasso di tempo in cui vengono esibiti il presente e il passato. Riuscendo in tale tentativo, Conrad sperava di offrire al presente la terapia del passato. A questo punto, tuttavia, si vede che il presente, follemente isolato dalle soluzioni del futuro, riesuma un passato vergognosamente familiare. Più si

studia il passato e più si diviene certi che in esso non vi può essere una giustificazione per lo stato presente delle cose. Poiché il presente continua nella sua deprimente inattività e il passato non ha niente da mostrare se non un'imbarazzante «azione segreta», ogni racconto intensifica la propria atmosfera di terribile vergogna. Dal momento che nei racconti Conrad mantiene la sua posizione di autore-salvatore, la relazione tra il passato e il presente può essere intesa come il risultato del desiderio di Conrad di salvare il significato del passato oscuro a beneficio del presente. Nel primo gruppo di opere brevi, che inizia nel 1896 con *Gli idioti* e termina nel 1902 con *Al limite estremo*, Conrad manipola ripetutamente il racconto con abilità filosofica per scoprire ciò che può essere salvato. Come sempre, la risposta è, semplicemente, niente. Nel secondo gruppo, che comprende le opere che vanno fino a *Il compagno segreto* (1910) incluso, la conclusione è più fiduciosa, sebbene forzata. Infine, con le opere che terminano con *Il piantatore di Malata* (1914), si piomba di nuovo nella disperazione. Eppure, in tutti questi gruppi la relazione tra il passato e il presente è trattata in termini profondamente drammatici, termini che non rappresentano semplicemente una tecnica narrativa, ma anche un aspetto importante di una psicologia analitica del ricordo sotto le pressioni della vergogna e della paura.

Forse l'analogia con una fase della teoria fenomenologica delle emozioni di Sartre dimostrerà l'incredibile e infallibile padronanza conradiana della psicologia umana del *conscio*. Il valore di tale analogia risiede esclusivamente nella mia convinzione che la scelta del metodo narrativo di Conrad dipendesse dalla sua consueta capacità di osservazione dei «meccanismi dell'esistenza» discussi nella prima parte. Se la sua scelta fu sincera (e la mia tesi è che lo fosse), il metodo è un riflesso diretto e una conferma di ciò che egli stesso *sapeva*. Ma ne parlerò più avanti. Inizierei introducendo ciò che Sartre chiama realtà oggettiva - ciò che si ritiene afferrabile come un oggetto o un'entità; l'equivalente in Conrad è l'iniziale, minuzioso esame del presente. Generalmente parlando, dice Sartre, ci risulta troppo difficile o impossibile afferrare la realtà oggettiva *così com'è*. Tanto che se vediamo un grappolo d'uva che sembra «da cogliere», ma è fuori dalla nostra portata, lasciamo ricadere le braccia e mormoriamo: «E' troppo verde». In modo analogo, Conrad desidera inizialmente afferrare una situazione nel presente in modo da porla in diretta relazione causale con il passato. Quando questo si rivela impossibile, la sensazione urgente di voler fare qualcosa «diviene ben presto

insopportabile, poiché la potenzialità non può essere realizzata. La tensione insopportabile, a sua volta diviene un motivo per cogliere [nell'entità] una nuova qualità [...] che risolverà il conflitto e sopprimerà la tensione [...] conferisco magicamente [all'entità] la qualità che desidero». Ma esistono dei limiti all'alterazione «magica» che una persona attua su una situazione insopportabilmente difficile: i limiti sono posti dalla coscienza stessa, che non consente all'oggetto di sparire. Se ciò accadesse, vorrebbe dire che anche la coscienza dovrebbe sparire. Di conseguenza, come dice Sartre, facciamo affidamento su «una condotta magica che consiste nel negare l'oggetto pericoloso con tutto il nostro corpo, invertendo la struttura vettoriale dello spazio in cui viviamo e creando improvvisamente una direzione potenziale, *dall'altra parte*». Neghiamo l'oggetto rivolgendoci ad altro. Ne consegue il ritorno di Conrad al passato — un potenziale dirigersi dall'altra parte. Ora, se accade che il segmento del passato a cui torniamo è un episodio disastroso (come avviene solitamente nel caso di Conrad), diventiamo malinconici e tristi. Il risultato è che «la tristezza mira a sopprimere l'obbligo di cercare queste nuove vie» — e la struttura emotiva è di nuovo completa. Basta pensare all'inizio e alla fine di *Cuore di tenebra*, per esempio, per vedere come un movimento dal presente al passato faccia sì che la malinconia del passato sommerga del tutto il presente. L'ultima frase recita così: «La tranquilla via d'acqua che portava ai confini estremi della terra fluiva cupa sotto un cielo oscuro — pareva condurre nel cuore di una tenebra immensa» (*Cuore di tenebra*, I, p. 371). Ma unendo il passato e il presente in tal modo, «si tratta insomma», come dice Sartre,

di fare del mondo una realtà effettivamente neutra, un sistema in totale equilibrio affettivo, di depotenziare gli oggetti dotati di forte contenuto affettivo, di ridurli tutti allo zero affettivo e, con ciò stesso, di coglierli come perfettamente equivalenti e intercambiabili. In altri termini, non potendo e non volendo compiere gli atti che progettavamo, facciamo in modo che l'universo non esiga più nulla da noi. Per questo scopo non possiamo che agire su noi stessi, non possiamo che «appartarci» - e il correlato noematico di questo atteggiamento è ciò che chiameremo il *Melanconico*: l'universo è melanconico, cioè a struttura indifferenziata. E tuttavia, nello stesso tempo, assumiamo naturalmente la posizione di ripiego, ci «acquiattiamo». ⁶²

Si potrebbe obiettare, immagino, che i metodi narrativi di Conrad (a cui si riferisce la teoria di Saltre) siano solo parte degli strumenti che egli aveva a disposizione come scrittore e quindi, in quanto tali, dovrebbero essere considerati come una semplice tecnica o come le manifestazioni del suo inconscio. Ma il metodo narrativo, quando è coinvolgente ed efficace, deriva principalmente dall'autore e dalla sua piena consapevolezza, e non esclusivamente dalla meticolosità tecnica, che si presume possenga anche il principiante, o da un inconscio sul quale egli non ha controllo. Come si è visto, le lettere di Conrad mostrano lo scrittore in una serie di situazioni «insopportabili» e «potenziali» rispetto alla sua coscienza esistenziale. Il suo parlare di incubi e cave evidenzia il suo bisogno di sollievo, e in tale bisogno c'è poco di «mitico» o «inconscio». Sembrerebbe esservi del valore nel metodo «psicografico» o filosofico della critica, poiché esso riesce a distinguere alcune configurazioni nella coscienza dell'autore, configurazioni che sono presenti anche nella creazione letteraria e che la animano. Vedere il modo in cui l'autore tratta questi aspetti caratteristici consente al critico di esaminare il mutevole corso della sofisticazione e della speculazione che tutti i grandi autori devono sperimentare. E questo è ancora più vero se il carattere dello scrittore è tendenzialmente filosofico e autoriflessivo.

Inoltre, sarebbe ingiusto considerare Conrad uno scrittore prettamente «morale» (perfino il grande critico marxista György Lukács lo ridusse a tale livello)⁶³ o indifferente alle correnti filosofiche. Richard W.B. Lewis disse di lui: «Conrad possedeva, non più di altri romanzieri che scrissero sul suolo inglese, quell'occasionale talento francese e tedesco che rende entusiasmante la guerra del pensiero».⁶⁴ Eppure, l'indole e l'atteggiamento mentale di Conrad lo rendevano perfettamente adatto al travaglio del pensiero, e le sue letture e la sua eredità non fecero che affilare le sue doti innate. Galsworthy, suo amico intimo, disse che Conrad era rimasto profondamente colpito da Schopenhauer,⁶⁵ ed effettivamente nella sua opera si nota l'importanza della filosofia del «pessimismo umanistico»⁶⁶ con il suo discorso sui correlativi soggettivi, la volontà di vivere e l'arte come rappresentazione all'interno della rappresentazione della vita.⁶⁷ In altre parole, possiamo vedere come Conrad avesse il coraggio e la capacità di esprimere a parole, seguendo l'esempio di Schopenhauer (di cui Conrad venne probabilmente a conoscenza tramite

Brunetière),⁶⁸ la cosmologia artistica della narrazione e la sua dipendenza dalla coscienza soggettiva impegnata nel ricordo, cercando in tal modo di trarsi in salvo dalla terribile volontà di vivere che schiavizza qualsiasi essere umano. Conrad era perfettamente a proprio agio con tali idee e termini.

Anche la tempra della vita intellettuale e filosofica britannica (per lo meno nelle sue forme più accessibili, meno insulari) deve avere lasciato un segno su Conrad, così come deve avere influenzato il pensiero di qualsiasi straniero portato a riflettere. Non è possibile affermare che l'etica idealistica ed esoterica di Francis H. Bradley, così nota agli intellettuali del tempo, sia una teoria che molti eroi di Conrad presuppongono? Il conflitto tra la realizzazione di sé e la responsabilità presente in *Falk* e *Tifone*, per esempio, presenta evidenti analogie con l'idea della «mia posizione e i suoi doveri» di Bradley.⁶⁹ Inoltre, la caduta di Kurtz dall'«etica» civilizzata è continuamente espressa in termini di fedeltà alla politica di posizione - chiaro riferimento critico all'etica idealistica. Infine, vi è la questione dell'affinità ripetutamente affermata di Conrad con Baudelaire, il poeta delle «sterilità nervose», dello specchio del mare e della scrittura di temperamento.⁷⁰ Sicuramente un'etichetta come «morale» o «inconscio» non rende ragione della raffinatezza di pensiero di Conrad. La sua era una mente così congenitamente predisposta alla rielaborazione culturale da sopportare uno scavo della propria coscienza condotto fino al fanatismo e da trasformare in arte i propri conflitti emozionali; nella migliore tradizione *europea*, Conrad sintetizzò in un'unità indistinguibile espressione narrativa e pensiero filosofico. Tenendo a mente queste osservazioni, è possibile comprendere meglio le complessità di Conrad. Solo partendo da questa considerazione si può analizzare e valutare la sua opera da una corretta angolatura critica.

Un modo per farlo è paragonare il processo di evoluzione strutturale in ciascuno dei tre gruppi di opere citati in precedenza. Poiché ogni gruppo ha una sorta di propria lingua strutturale, è possibile mostrare come la sensazione mutevole che Conrad aveva di se stesso (che ho descritto parlando delle lettere) influisca sui vari progressi fatti dalla sua opera. Ora, la caratteristica precipua del suo idioma è il forte senso di parentela che viene rivelato tra il passato e il presente. Prima è meglio che dica che « passato e presente» non fanno unicamente riferimento all'ambien-tazione presente e al racconto-trama passati, ma anche all'azione passata — sempre

impulsiva — e alla riflessione presente — sempre più lenta e più ponderata. Quando la storia non è racchiusa in una cornice lontana dall'azione principale - come in *Cuore di tenebra* - e quando la storia si svolge totalmente nel presente, il racconto stesso è un'elaborazione di ciò che è già accaduto prima del suo inizio vero e proprio. Così, James Wait sta già per morire quando inizia la storia, e il capitano Whalley è già senza lavoro. Quando viene percepita la parentela, anche se tale percezione è solo implicita, il personaggio al centro della situazione inizia egli stesso a realizzare un dramma con ciò contro cui sta lottando. In termini sartriani, ciò equivale all'alterazione magica degli oggetti potenzialmente difficili. A ciò che è passato, difficile o inafferrabile viene attribuito, a forza, un ruolo drammatico per costringerlo a intrattenere una relazione più aperta con la persona che compie l'atto di forza. Tutto ciò diventa chiaro studiando lo sviluppo delle opere brevi di Conrad del periodo precedente la Prima guerra mondiale.

Il racconto più doloroso, e in un certo senso più interessante, del primo Conrad è *Il ritorno*. Sia Moser che Guerard liquidano l'opera come mal scritta e fallimentare, poiché Conrad non fu in grado di trattare adeguatamente il sesso.⁷¹ Il vero interesse del racconto ha poco a che fare con la trama in se stessa. Esso risiede piuttosto nella frammentaria restituzione conradiana del modo in cui un uomo si rapporta al proprio devastante passato (il tentato tradimento della moglie, il suo abbandono del tetto coniugale e il suo curioso ritorno). Conrad aveva per il presunto soggetto solo una sorta di interesse pratico: l'11 ottobre 1897 scrisse a Garnett che nel racconto cercava di esporre «il vangelo del bestiale borghese» (*Garnett*, p. 111). Ovviamente Conrad era interessato all'argomento per la sua attualità, quasi di moda, per il suo valore di mercato e non per implicite qualità o meriti. Alvan Hervey, uomo rispettabile, moderatamente agiato, incapace di vero affetto, torna nella sua casa in un sobborgo di Londra dopo una normale giornata passata nella city. Sua moglie, una specie di Nora Helmer inglese, è come un angelo troppo cresciuto, che insieme a lui sfiora la superficie della vita, «ignorando la presenza nascosta del fiume [...] della vita, profondo e non ghiacciato» (*Il ritorno*, I, p. 234). A casa trova una lettera in cui la moglie lo informa di averlo lasciato per un poetastro (uno dei loro ex amici), colpo che ridesta in Hervey tutti i sentimenti che Dio aveva tenuto nascosti. Per la prima volta egli ha modo di «considerare il misterioso universo della

sofferenza morale» (*Il ritorno*, I, p. 241).

Tutto qui segue lo schema di base già evidenziato. L'imprigionamento della moglie nel passato balza agli occhi di Hervey nell'attuale sterilità della sua vita indifferente, e inizia la sua opera risvegliando in lui delle passioni (e la passione, afferma Conrad a mo' di commento, è l'unica cosa che non può essere giustificata, perché è la segreta infamia della vita: *Il ritorno*, I, p. 239). Alcuni istanti dopo avere ricevuto la notizia del vergognoso tradimento della donna, l'insopportabilità della situazione gli impone di fare qualcosa. La potente influenza della vergogna è ciò che, a mio parere, rende questo racconto un esempio tipico del primo gruppo di opere brevi di Conrad. In una forma relativamente ridotta, il cui punto focale è una crisi sostanzialmente semplice in cui si manifesta la vergogna, Conrad concede carta bianca a tutte le sue reazioni emotive alla vergogna. Hervey precipita immediatamente in un regno in cui «l'imperdonabile verità» e «le legittime finzioni» sono confuse (*Il ritorno*, I, p. 239). In altre parole, inizialmente non riesce a distinguere tra il tradimento della donna e la propria scandalizzata persuasione che lei non avrebbe dovuto tradirlo. Come categoria, la verità può non avere alcun interesse per lui. È questo suo atteggiamento verso la verità che gli consente di entrare in un nuovo regno di sofferenza morale. In termini sartriani, Hervey inizia ad alterare magicamente la realtà oggettiva; ed egli, come dice Conrad, ha bisogno di coltivare una nuova messe di menzogne (credenze) — (*Il ritorno*, I, p. 241).

Un modo per individuare tali credenze è ripercorrere il passato con metodicità. Attraverso una retrospezione egoistica, Hervey tenta di mettere il passato in relazione causale con la crisi presente al fine di determinare le ragioni per cui la moglie l'ha tradito. Si guarda allo specchio; e questo gesto comunica in modo piuttosto imbarazzante la sensazione sconvolgente che Hervey prova nei propri confronti. L'intensità di tale sensazione innalza di conseguenza la moglie a oscuro simbolo che gli sta dinanzi, perché la donna è tornata da lui (anche prima del suo effettivo ritorno) dopo la sua fallita avventura. Indifeso e solo, egli vede per la prima volta il carattere indistruttibile dell'essere di lei. «Ella era l'incarnazione di tutti gli attimi che l'uomo nella sua vita riesce a mettere da parte per i sogni, per i preziosi sogni che concretano la più cara, la più vantaggiosa delle sue illusioni [...] Era misteriosa, importante, piena di oscuro significato» (*Il ritorno*, I, p. 244). Il «significato» (così «aggettivale» nella sua descrizione, come

direbbe Frank R. Leavis)⁷² che Hervey inizia a percepire suscita una serie di pensieri di autocompiacimento. Esso corrisponde, naturalmente, al desiderio di riordinare le questioni secondo un semplice nesso causale: la moglie, Hervey spiega a se stesso, è *stata* simile ai sogni che ogni uomo nutre nella propria vita. Tale spiegazione pone la donna in una categoria comprensibile che giustifica non solo il suo modo di essere *nel presente*, ma anche ciò che gli ha fatto. Vi è un'analogia tra l'apprensione che Hervey prova per la moglie e il sogno adolescenziale di Marlow di entrare nei luoghi tenebrosi del mondo (*Cuore di tenebra*, I, p. 302). Sebbene egli non abbia mai visto Kurtz com'era in realtà (e Hervey non ha mai visto sua moglie com'è in realtà), Marlow scopre di essere attratto da lui perché Kurtz è un *point d'appui* creato dallo stesso Marlow, una specie di sogno segreto, un compagno della sua forzata inattività. Per il giovane e inesperto Marlow, il cui carattere, come quello di Hervey, sembra essere formato da metodiche abitudini finché, sotto l'influenza del disastro, viene spinto in un nuovo regno di esperienza, Kurtz rappresenta ciò che egli vorrebbe trovare più di ogni altra cosa. Kurtz, infatti, è un'immensa potenza che riecheggia attraverso gli orrori fantastici di un inesplorato universo di tenebre; e, con una modalità quasi identica, Hervey inizia a trasformare sua moglie da bambola trascurata a figura centrale di un regno di crisi. Nonostante la donna sia una sua creazione, nata dall'angoscia di Hervey, il suo «essere» rimane esclusivamente della donna stessa, e Hervey avverte che in un certo senso la moglie «cerca di influenzarlo» (*Il ritorno*, I, p. 246).

Conrad insiste su quel tipo di coscienza esistenziale mezza cieca e mezza lucida che Hervey ha di se stesso e della moglie. La moglie è se stessa, e il suo essere lo disturba; Hervey lo riconosce solo a livello di sensazione brutta che non ammette alcuna rielaborazione intellettuale. Ma il suo intelletto che riflette, *sentendo* ciò di cui ha bisogno per essere soddisfatto, continua a trattarla come un simbolo di ciò che egli non riesce a comprendere: egli la tormenta per il suo significato, come un cane con l'osso. Hervey non riesce ad accettare sua moglie per quella che è a causa del rifiuto della donna di discutere di qualcos'altro che non sia il semplice fatto del suo tradimento e ritorno: la lettera che gli ha scritto, dice la donna, è il principio e la fine. Egli, invece, risponde: «La fine — questa cosa non ha fine» (*Il ritorno*, I, p. 248). Staccato dall'universo materiale delle sensazioni reali, egli turbinava «senza fine in una specie di vuoto universo fatto di nulla all'infuori che furore e tormento»

(*Il ritorno*, I, pp. 247-248). Più rimane in quel mondo grigio - che in *Cuore di tenebra* è definito come il regno di neutralità presente tra la vita e la morte, e che corrisponde al mondo della pura volontà di Schopenhauer - più il suo sentimento esige un'espressione definitiva e simbolica. Tutto ciò ricorda la straordinaria lettera in merito alla composizione di *Giovinezza*, in cui Conrad descrive il sentimento che l'aveva spinto a scrivere il racconto quasi come un'entità separata che lotta per esprimersi a parole: anche in questo caso il sentimento di Hervey che vede in sua moglie un «simbolo muto» si fa largo nel suo vuoto universo. Tutta la sua vantata scrittura «simbolica», infatti, l'*utilizzo* particolare e locale e l'importanza del simbolo rappresentavano per Conrad soprattutto la sensazione di un oggetto muto, resistente e pienamente imperscrutabile. L'oggetto viene creato malgrado la sua stessa realtà indipendente (in questo caso, l'essere proprio della moglie) per riorganizzare una situazione insostenibile. In precedenza Hervey aveva vissuto come una macchina, come Kayerts e Carlier, e il mondo ordinato era sparito dalla sua vista; solo la moglie gli sta dinanzi e può quindi sostituire il precedente mezzo per esistere. Poiché in passato egli aveva voluto «afferrarlo [il mondo] saldamente» (*Il ritorno*, I, p. 253), essere un uomo importante, e la moglie, come le sue preziose relazioni sociali, doveva essere il suo strumento, a quel punto rimane da capire solo la donna.

Le implicazioni psicologiche di tale situazione sono estremamente interessanti. Conrad sembra dire che l'approccio emotivo nei confronti della vita si scontri con una fase di attrito, il quale fa sì che si continui a dipendere dall'abitudine. In gioventù (lo stesso racconto *Giovinezza* è molto convincente su questo punto) si vede il mondo e lo si mette tra parentesi così com'è, con il particolare strumento della giovinezza: la visione del fascino e del romantico. La giovinezza stessa è un puntello con cui si può reggere il mondo. E' interessante notare il parallelo tra questa convinzione e il sistema etico di Bradley. La tesi di Bradley, per come mi è dato di capire, è che qualsiasi azione è una forma di realizzazione di sé;⁷³ l'azione non può essere compresa *a priori*, va intesa come un'abitudine continuamente riaffermata di «avere» il mondo. E la società fornisce all'individuo un posto che lo obbliga continuamente ad «avere» il mondo sempre allo stesso modo. Da cui il concetto di «mia posizione e i suoi doveri» o il ruolo etico e attivo che interpretiamo. Un altro parallelo possibile è con la distinzione schopenhaueriana dell'intelligibile, dell'empirico e del

carattere acquisito.⁷⁴ Dentro di noi abbiamo una data sensazione di noi stessi (l'intelligibile); quando la mettiamo in pratica (l'empirico), questa sensazione viene modificata; e se essa viene inserita nella struttura della società in cui viviamo, viene ulteriormente modificata (acquisita). Dall'interazione tra l'individuo e il mondo, deriva la «collocazione» etica e psicologica (paragonabile alla «posizione» di Bradley), che nella maggior parte dei casi ci accompagna per tutta la vita. Tuttavia, secondo Conrad, un urto può turbare la continuità del nostro controllo sulla vita. A quel punto planiamo intenzionalmente nel nuovo ordine che percepiamo, e cerchiamo in qualche modo di ricollocarci in esso. Infine, è ovviamente possibile stabilire un ulteriore parallelo con la psicologia della fuga di Sartre, di cui si è discusso in precedenza in questo capitolo. Così Hervey è «assorto [...] nella tragedia della propria vita» (*Il ritorno*, I, p. 253) e cerca in sua moglie un nuovo modo per trovare se stesso.

Malgrado ciò, Hervey scopre in se stesso un residuo emotivo tradizionale. Egli rimprovera aspramente la moglie con discorsi sulle «fondamenta morali della società» e sulla necessità di essere loro fedele (*Il ritorno*, I, p. 256). Inaspettatamente, la moglie acconsente in modo sottomesso, senza obiettare, ed egli diventa «esiliato in un regno di indomabile, sfrenata follia». La sottomissione della donna al sentimento tradizionale è una delusione radicale per Hervey: quale eventuale «strumento» con cui comprendere il mondo, la moglie non gli è stata di alcun aiuto. Come simbolo si è annullata, ha rifiutato di fornire significato. Da un mondo di vuoto, furia e angoscia egli passa a un mondo di totale assurdità. In questo nuovo universo emotivo, l'«episodio avvilente parve svincolarsi da ogni realtà effettiva» (*Il ritorno*, I, p. 257), continuando a irritare in maniera ancora più aggressiva la sua sensibilità. La tensione tra le cose così come sono e le cose così come egli le percepisce diventa ancora più penosa; egli si aggrappa coscientemente e con timore alla verità appagante, mentre la moglie gli sta di fronte, con la faccia imbruttita dalla verità che deriva dall'aver abbandonato qualsiasi forma di salvaguardia (*Il ritorno*, I, p. 262). La duplice consapevolezza di Hervey è descritta da Conrad come uno sguardo in un buco nero da un lato e nella bruttezza dall'altro (*Il ritorno*, I, p. 262). Così, il percorso che Hervey ha seguito l'ha condotto da un mondo di convenzionalità a uno di grigiore indifferenziato, dove la moglie *avrebbe potuto* aiutarlo divenendo un solido approdo

«simbolico», e infine a un mondo in cui egli deve affrontare il vuoto e una bruttezza profondamente insoddisfacente. Hervey ha un'unica risorsa, ossia cercare un inizio puro, semplice: un atto che possa essere interpretato solo come l'inizio di una loro nuova relazione e possa mantenerla totalmente priva di significato implicito (*Il ritorno*, I, p. 263).

Conrad conosce bene la situazione in cui si trova Hervey perché l'ha vissuta. Si tratta della pressante necessità di trovare un punto iniziale irreprensibile da cui poter nuovamente riprendere la vita, un fatto oggettivo incontaminato da qualsiasi eccesso speculativo. Mentre gli Hervey iniziano a cenare (l'atto che rappresenta in modo perverso una comunione rituale e che è, inoltre, l'atto oggettivo vitale), Hervey è assolutamente svilito. Avendo inizialmente negato il problema che aveva fatto irruzione nella sua vita (l'episodio disonorevole), e avendo cercato di affrontarlo in modo calcolato per potersi salvare, a quel punto egli crede di poter andare direttamente incontro alla risposta e alla pace tranquillizzanti che egli ha sempre desiderato. Naturalmente, ciò si rivela impossibile. Quando all'inizio aveva negato la coesistenza della verità oggettiva e della consapevolezza, soggettiva, che egli aveva di essa, e quando i suoi momentanei tentativi di spiegazione causale l'avevano completamente deluso (il fallimento di riflessioni quali «se mia moglie rimane un nuovo simbolo che fornisce ordine, io vedrò il mondo correttamente»), Hervey si era perso in un mondo di violenti eccessi speculativi. Ora è preso in una rete aggrovigliata di significati che né lui né la moglie possono iniziare a sbrogliare. In termini puramente fisici, il peso dell'esperienza ha trasformato Hervey in un nuovo mondo di densità totalmente «simbolica». Vivendo in precedenza come un uomo vuoto fatto di convenzionalità in un mondo complesso, Hervey aveva posseduto il mondo con una serie successiva di atti noetici che annullano le distinzioni tra verità e illusione, tempo e spazio, tra se stesso e le tenebre. Secondo la sua visione estremamente aperta, il mondo è una mera rappresentazione, una finzione: egli stesso è molto più ricco di significato - e comprende le immense tenebre in cui alla fine è penetrato. Passato e presente, quindi, diventano entrambi reali, e ugualmente impossibili, nella sua mente. Egli vede la grande notte del mondo farsi strada nella riservata discrezione di muri, porte chiuse, finestre schermate da tende (*Il ritorno*, I, p. 270). È significativo il fatto che solo una statua di donna nella casa di Hervey faccia luce nelle tenebre. Hervey esce da casa sua per

non farvi più ritorno - ma non prima che sua moglie si trovi «faccia a faccia con qualcosa di più sottile di lei» (*Il ritorno*, I, p. 268).

La scoperta di una struttura definibile in un passato che è al contempo autosufficiente e disastrosamente inaspettato è l'insolubile problema posto dalle opere di Conrad di questo periodo. Alvan Hervey, Amy Foster, il capitano Hagberd, l'equipaggio del *Narcissus*, Marlow, il giovane capitano di *Falk*, tutti ricevono nella loro vita la misteriosa e debilitante forza dell'azione distaccata, quasi gratuita. Le sue espressioni sono necessariamente umane — Kurtz, James Wait, Falk, la signora Hervey — e, a tutti gli effetti, depravanti. Ognuna di tali espressioni richiede di essere capita, per lo meno nella mente dei personaggi, in modo che la mente tesa a comprendere venga spinta a una battaglia straziante con l'ignoto. La sensibilità categorizzante, insufficientemente preparata e inquieta nella sua calma sterile, respinge e modifica ciò che non riesce ad accettare senza problemi. Come Conrad, con il cuore inondato da impressioni svianti, tutti gli attori del presente reputano il passato un dramma che sperano possa chiarire il presente. L'esperienza di Hervey rimane, a mio avviso, l'episodio di autosvilimento più intenso e meglio articolato che Conrad abbia ottenuto nelle sue opere. È un processo svolto sotto l'influenza della convinzione di Conrad che la mente proceda verso una ritirata vergognosa. Il graduale avvizzimento della capacità intellettuale di percepire in maniera disinteressata parte da un'indignata vergogna, prosegue con una speculazione frenetica e termina nelle tenebre di una solitudine quasi disumana. E, cosa più terrificante di tutte, Conrad descrive coraggiosamente il massacro dell'azione come se in un certo senso fosse causato dall'attività della mente. Così ciò che Marlow, Hervey e l'equipaggio del *Narcissus* desiderano (una spiegazione chiara, ordinata e strutturata di un particolare disastro) li minaccia con tenebre, disordine e assenza di forma. Rimane la seguente domanda: la mente cerca ordine o verità? Questo, come si può ricordare dalle lettere di Conrad, è il quesito a cui torna ripetutamente nelle sue riflessioni.

In termini drammatici e filosofici generali, la situazione vede la mente categorizzante imporsi sul mondo che la sfida con arroganza con un tale successo che al di fuori di essa sembra rimanere solo il vuoto. L'ultimo sogno di Wait, in cui egli si vede come un involucro vuoto, è un commento implicito alla coscienza dell'equipaggio. Ci si deve quindi chiedere

perché egli infastidisca l'equipaggio con la sua presenza, perché la signora Hervey torni, perché Kurtz sembri avere richiamato Marlow, e perché Falk debba far adirare il giovane capitano. Queste domande portano a ciò che vi è di più profondo e umano in Conrad: la comprensione che ogni atto della vita, per quanto diretto, naturale e autosufficiente, richiede di essere ammesso razionalmente da chi vi si trova coinvolto. Come Conrad richiese le voci degli amici a riprova del loro interesse nei suoi confronti, così Wait richiede l'assicurazione egoistica di un comune interesse umano per lui. Con terrificante chiarezza afferma: «Finché non crepo debbo vivere» (*Il negro del «Narcissus»*, I, p. 91).

Quando è più sopportabile, la vita è l'affermazione egoistica della propria esistenza in modo che gli altri la possano avvertire. Se il mondo è un conflitto di egoismi deliberati, come riteneva Schopenhauer, la necessità di riconoscimento è l'egoismo originario, la radice da cui deriva tutto il resto. Nel cercare il supporto complice della riflessione, tuttavia, colui che compie un'azione è inevitabilmente obbligato a ridursi a un livello inferiore ai normali limiti della vita umana attiva. La forza si esaurisce poiché l'azione passata viene privata di tutto il contenuto dal presente che riflette. Solo le tenebre tutt'attorno rimangono sostanzialmente palpabili. Nel presente, il potere corrosivo del pensiero e dell'interpretazione assorbe completamente la situazione concreta e porta a un ingrandimento anarchico dell'essere. Il muto, o pressoché muto, «agente» che desidera essere pienamente capito si fa più semplice e diretto, diventa sempre meno accessibile alla mente complessa e al suo atto riflessivo. E la mente snervata che riflette, desiderando trovare sollievo nell'azione, diventa ancora più complessa, sempre meno in grado di cogliere le cose *così come sono*.

L'unico possibile punto di incontro tra il pensiero e l'azione è la morte, l'annientamento di entrambi. Se la mente accettasse la morte come soluzione della difficoltà, sarebbe come accettare la sconvolgente ironia che permette la distruzione della coscienza, l'unica facoltà in grado di beneficiare della soluzione.⁷⁵ Pertanto, i primi racconti di Conrad presuppongono un compromesso in cui chi agisce, l'«agente», generalmente muore (Wait, Kurtz, Yanko) e la mente impegnata a riflettere continua ancora incerta, ancora nelle tenebre. La ricchezza sbalorditiva di *Cuore di tenebra* deriva dal fatto che Kurtz è «un ultra europeo» («Tutta l'Europa contribuiva a fare Kurtz») che intraprende il compito

immensamente egoistico, eroico e rudimentale di riunire azione e pensiero («Tutto gli apparteneva»), ci riesce («Sterminare tutti questi bruti»), e poi muore, proclamando coraggiosamente il proprio successo («Che orrore» [*Cuore di tenebra*, I, pp. 344, 345, 363]). Marlow, un europeo più insulare, percepisce tutto ciò, ma, come Hervey, è sopraffatto dalle tenebre permanenti. Prima, però, racconta una menzogna che semplifica l'oscura verità, ma salvaguarda il potere dell'eroica eloquenza di Kurtz. E tale eloquenza, cos'è in verità? E pressoché impossibile dirlo. In letteratura non vi è rappresentazione più accurata della difficile situazione storica dell'Europa moderna, del suo tormento riflessivo, se non forse quella del *Doctor Faustus* di Mann.

Se, in tale gruppo di storie, quella di Alvan Hervey è la versione più cronachistica della ricerca interpretativa, quella di Marlow la più poetica, quella dell'equipaggio del *Narcissus* la più vicina al successo, allora quella del dottor Kennedy in *Amy Foster* è la più ironica, poiché il passato che Conrad indaga non è solo il più lontano da lui, ma anche quello più umanamente attraente. La storia di Yanko Goorall, un giovane naufrago polacco che sbarca in Inghilterra, viene inizialmente preso per pazzo e quindi amato, sposato e abbandonato (per incomprensione) da Amy Foster, è ripercorsa da Kennedy, un ex avventuriero. Il significato è chiaro. Solo Kennedy è in grado di addentrarsi laddove altri temono di andare, poiché la sua mente distaccata gli fornisce la chiarezza oggettiva con cui cogliere la terribile infelicità della storia. Che Conrad sia al contempo Yanko e Kennedy è indubbio: l'azione patetica e l'immaginazione drammatica vengono riunite incongruentemente, ed eternamente separate dalle circostanze e dal tempo. Amy è la sostituta tragicamente impotente dell'indulgente aiuto di cui un naufrago necessita. Buona parte della sfortuna in una relazione apparentemente naturale tra uomo e donna (Hervey e sua moglie sono degli ottimi esempi) dipende dal fatto che la donna, sempre in attesa, anche svilente, è colei che deve essere ricercata.

L'interesse di Conrad per la ricerca di cui ho parlato diviene maturo in due delle sei opere che scrisse prima de *Lo specchio del mare*, ossia *Tifone* e *Al limite estremo*. Si tratta in entrambi i casi di storie di vecchi in epoche di grandi tribolazioni. Il capitano MacWhirr di *Tifone* è un uomo incolto privo di qualsiasi particolarità; persino il suo equipaggio prova disprezzo per lui. Tuttavia, ha la grande virtù di saper

affrontare ciò che si trova davanti con tutto se stesso, essendo totalmente incapace di esaminare sia la tradizione che il passato. Quando sulla nave si sta per abbattere un tifone, la sua mente pratica non vede altra alternativa se non quella di attraversarlo. Il suo tentativo di studiare i testi sui tifoni è ridicolmente fatuo, poiché egli non riesce a capire i dettagli. Lo preoccupano solo il basso valore indicato dal barometro e il supposto pericolo per la nave. Jukes, il suo compagno, è l'uomo che interpreta, preoccupato da questioni come le alternative, la sicurezza, le passioni conflittuali. Il prolungato apice della storia trasmette intensamente l'immutabile posizione che MacWhirr occupa nello spazio (sempre sul ponte) e nel tempo (in costante movimento attraverso un periodo burrascoso). La consapevolezza di Conrad riguardo al sacrificio che MacWhirr ha fatto e continua a fare per questa sua inconsapevole fedeltà al dovere spiega la presenza apparentemente irrilevante nel racconto della moglie e dei figli di MacWhirr. Sempre lontano da loro, sempre sciocco e incurante nei loro confronti, MacWhirr, con la sua ingenua modestia, sa solo di avere attraversato una qualche esperienza. Le lettere che egli scrive loro (il racconto si conclude con la loro lettura della lettera, incredibilmente prosaica, della tempesta) vengono accolte con snobistica tolleranza.

Eppure MacWhirr non ha alcun passato di cui dover essere all'altezza; tutto, per lui, è nel presente. E questo è ciò che il racconto propone e al contempo quasi respinge. Occupare il presente totalmente immersi nel dovere immediato è il risultato raggiunto da un uomo cui il pensiero — e una più profonda consapevolezza — è precluso.

Preso da solo, *Tifone* pare suggerire che l'approccio di MacWhirr, dopotutto, sia il migliore. Paragonato con i personaggi più interessanti e credibili delle altre opere brevi di Conrad di questo periodo, MacWhirr è un individuo di scarse doti presentato in modo non idealistico, un uomo caratterialmente molto distante da Conrad. Il malcontento che il lettore prova davanti all'insensibilità con cui MacWhirr viene trattato dalla sua famiglia, soprattutto dopo il misconoscimento del suo eroismo, cresce fino a diventare una fastidiosa forma di insofferenza per MacWhirr e non, come si potrebbe sperare, per la sua famiglia. Così, mentre ammiriamo MacWhirr per ciò che fa nel *presente*, lo respingiamo per ciò che non potrà mai fare in *futuro*. Per ricapitolare: MacWhirr è nel presente, su una nave in una tempesta catastrofica. Questa situazione può essere paragonata alla consapevolezza

immediata di Hervey del tradimento della moglie. Ma mentre Hervey abbandona subito l'immediato per il passato, MacWhirr mantiene a tutti i costi la rotta. Restano poche cose da fare e lui le fa: a Jukes e agli altri marmai spetta il compito di eseguire i suoi ordini con angoscia e difficoltà. L'importanza del racconto consiste nel fatto che, secondo Conrad, MacWhirr può affrontare il disastro presente solo con un'azione fondamentale che non reca altro che passività. Offrendo alla tempesta solo la resistenza necessaria alla mera sopravvivenza, MacWhirr ignora il «personale» attacco distruttivo che la tempesta gli rivolge, rifiutandosi di attribuirle l'universalità che egli avrebbe potuto assegnarle per necessità. Per lui si tratta semplicemente di *una* tempesta, non *della* tempesta, non *delle* tenebre (come direbbe Marlow). La genialità del racconto sta nel fatto che MacWhirr è pienamente umano e inumano, attivo e passivo.

Quando Jukes, giù in sala macchine, parla con il capitano al telefono della nave, egli è colpito da come la voce e la presenza di MacWhirr, in un momento di alluvione e tenebre titaniche, paiano respingere gli allagamenti (*Tifone*). Ma questa immagine di spavalda resistenza al disastro è isolata nella produzione del primo Conrad - a meno che non si tenga conto del taciturno Singleton, il quale mina la sua resistenza accettando Bulwer-Lytton come un sogno privato. Un uomo senza sogni, privo di illusioni e capacità interpretative, praticamente una nullità: questo è MacWhirr. Il suo opposto è il capitano Whalley, l'eroe di *Al limite estremo*. In questo toccante racconto un vecchio, compagno in spirito di Marlow e Falk, viene quasi letteralmente escluso dalla vita sia dalle circostanze sia dai suoi stessi tentativi di creare una specie di profonda coerenza. Nel corso della sua vita afflitta dalla povertà e gravata della responsabilità nei confronti della figlia, egli diviene coproprietario con Massy, un ingegnere lamentoso e privo di scrupoli, dell'antico mercantile *Sofala*. La tensione centrale della storia è rappresentata dal collegamento della crescente cecità di Whalley con il suo crescente senso dell'onore e della fedeltà; più l'uomo diventa cieco e più aderisce a un codice di comportamento superato. Così come Hervey non riesce a distinguere la verità dalla finzione, Whalley, il viaggiatore disperato, è isolato nel presente, mentre cerca di giustificare e prolungare il suo avventuroso passato di marinaio glorioso stile MacWhirr. Sua figlia, che (significativamente) si chiama Ivy («edera»), si è avviluppata a lui. Come Yanko e Hervey, la sua idea di esistenza dipende da

questa donna totalmente incapace. Nella prima parte del racconto si viene a sapere del nobile portamento di Whalley, che mal si adatta all'umiltà dei suoi mezzi. Portando un fardello di responsabilità che egli ha formulato nei termini di un nobile passato, Whalley continua a credere che la sua vita sia necessaria: prolunga il suo accordo con Massy solo per proteggere il suo investimento nella nave, per sua figlia.

Massy e Sterne (il primo ufficiale) tormentano il vecchio ricordandogli non la sua infermità, ma la sua responsabilità. Solo Van Wyk, un altro avventuriero in pensione come il dottor Kennedy, prova una viva simpatia per il vecchio. Ma tale simpatia assume solo la forma di una sorta di impotente consapevolezza. Egli è in grado solo di notare ciò che non può né sondare né alleviare:

Ed il signor Van Wyk, il cui sentimento dell'amore offeso si era tramutato in una forma di lotta con la natura, capiva benissimo che, per quell'uomo la cui vita era stata sempre condizionata dall'azione, non poteva esistere alcun'altra espressione per tutte le emozioni; che il cessare deliberatamente di rischiare, operare, sopportare, per il bene della sua creatura, sarebbe stato esattamente come strapparsi dal vivo del cuore il caldo amore per lei. Qualcosa di troppo mostruoso, di troppo impossibile, anche solo a concepirsi.

(Al limite estremo, I, p. 623)

Quando, durante la sua ultima crisi, Whalley cade nell'abisso di una totale solitudine, dove gli rimane solo il senso del dovere, almeno ha «cercato di spuntarla» (*Al limite estremo, I, p. 643*). A quel punto muore di buon grado, rifiutandosi di lasciare la nave la cui bussola è stata manomessa da Massy: in quel momento vede l'intera vita «come non [l']aveva mai vedut[a] in precedenza» (*Al limite estremo, I, p. 637*).

La nuova, accresciuta capacità di vedere di Whalley, per cui tutto diviene palese e manifesto, lo spinge al di fuori della vita. Egli muore possedendo solo questo; nonostante voglia vedere la figlia, non lo fa. Dal punto di vista di Conrad, la morte di Whalley chiude una fase di riflessione emotiva, artistica e intellettuale sul valore, apparentemente liberatorio, della comprensione. C'è un senso di dignità nella fine di Whalley, una dignità che rivela, nella differenza tra il finale di questo racconto e il finale di *Cuore di tenebra*, dove è giunto Conrad. Mentre alla fine di *Cuore di tenebra* la notte sembra calare in un

mondo già buio, *Al limite estremo* si conclude con le seguenti frasi: «La luce si era ritirata completamente dal mondo; neanche un barlume. Era un buio deserto; ma era sconveniente che un Whalley, dopo essersi spinto così lontano per spuntarla, continuasse a vivere. Doveva pagare il prezzo» (*Al limite estremo*, I, p. 643). A quel punto, la missione di autoesplorazione di un individuo che affronta un disastro, ha solo un esito possibile: la morte. In precedenza, uomini come Hervey e Marlow ebbero il lusso di accettare le tenebre circostanti anche se sopraffatti dalle difficoltà del loro processo di consapevolezza. Per lo meno, essi poterono continuare a vivere. Ora l'abbattersi dell'oggettivo sul soggettivo — il fatto che la cecità di Whalley sia attenuata dalla severità morale della sua missione privata — porta a una morte pietosa, poiché la morte è la grande neutralizzatrice a cui l'oggettivo e il soggettivo non appartengono. La morte non è solo necessaria e inevitabile, è anche giusta.

L'ulteriore attinenza di questo racconto con la vita di Conrad è naturalmente data dal fatto che l'opera fu scritta alla fine del 1902, nel momento in cui lo scrittore aveva rotto i rapporti con Blackwood e si era immerso nella creazione di un suo nuovo personaggio «economico». Come Whalley, al limite estremo della sua vita spirituale nella società, che sembrava non avere posto per i suoi problemi, Conrad inizia una nuova fase seppellendo il periodo Hervey-Marlow-Whalley della sua vita. A pochi mesi da *Al limite estremo*, egli intraprende la composizione di *Nostromo* e, significativamente, di una serie di bozzetti di mare. Seguì il consiglio che un tempo aveva dato a Galsworthy: l'uomo vive appieno solo nelle sue eccentricità. L'atteggiamento che assunse davanti al pubblico incurante fu quello di un romanziere eccentrico più che difficile. E ai fini di questo compito, intrapreso con *Lo specchio del mare* e portato a termine con la meravigliosa *Una cronaca personale*, le sue opere letterarie giocano un importante ruolo di chiarimento e supporto. L'obiettivo di Conrad è la realizzazione di maschere eccentriche; passiamo quindi a esaminarle.

7. L'arte del presente

È difficile trovare una chiave di lettura per la deliberata manipolazione effettuata da Conrad dei motivi e delle posizioni che si riscontrano nelle sue opere autobiografiche. Ma vi sono due passaggi pressoché paralleli, uno contenuto ne *Lo specchio del mare* e l'altro in *Una cronaca personale*, che forniscono alcuni indizi. Entrambi hanno a che fare con gli esordi delle due carriere di Conrad, il mare e la scrittura, ed entrambi, naturalmente, propongono una meditazione affettuosa sul rapporto tra passato e presente. L'episodio de *Lo specchio del mare* è contenuto nel capitolo intitolato «Iniziazione» ed è ambientato nell'«immensità» del mare, dove viene affondato un brigantino danese. Quando la nave di Conrad accorre in aiuto, il capitano ordina a Conrad di assumere il comando dell'operazione. Nel seguente brano vi è la situazione iniziale del romanzo breve, il tipico salvataggio effettuato nel presente di qualcosa o qualcuno che è già naufragato. Il silenzio è un fattore importante:

Era stato un salvataggio stranamente silenzioso - un salvataggio senza la minima esclamazione, senza pronunciare la minima parola, senza un gesto o un cenno, senza uno scambio cosciente di occhiate. Fino all'ultimo istante quelli di bordo rimasero alle loro pompe, che facevano zampillare due limpidi getti d'acqua sui loro piedi scalzi. Attraverso gli strappi delle camicie appariva la pelle marrone; e i due gruppetti d'uomini seminudi e stracciati continuavano a inchinarsi reciprocamente fino alla cintola compiendo il loro sfiancante lavoro, su e giù, assorti, senza avere il tempo di dare un'occhiata di sopra alla spalla al soccorso che stava arrivando. Quando cozzammo, ignorati, lungo il bordo una voce emise un rauco ululato di comando, uno solo, e allora, così com'erano, senza berretto, con il sale che si essiccava grigio nelle grinze e nelle pieghe dei volti barbuti e smunti, sbattendo stupidamente verso di noi le palpebre arrossate, balzarono via dalle manovelle, barcollanti e prendendosi reciprocamente a spintoni, e si lanciarono letteralmente fuori proprio oltre le

nostre teste.

Il chiasso che fecero capitombolando nelle imbarcazioni ebbe un effetto straordinariamente deleterio sull'illusione di tragica dignità che il nostro amor proprio aveva proiettato sopra le contese dell'umanità col mare. In quello squisito e pacifico giorno di brezza leggera e di sole velato però il mio amore romantico per quello che l'immaginazione degli uomini aveva proclamato l'aspetto più augusto della Natura. La cinica indifferenza del mare ai meriti della sofferenza e del coraggio umani, messa a nudo in questo ridicolo spettacolo deturpato dal panico che veniva estorto alle estreme risorse di nove ottimi e rispettabili marinai, mi rivoltò. Vedevo la duplicità del più tenero umore del mare. Era così perché non poteva farne a meno, ma il timor reverenziale degli anni giovanili era sparito. Mi sentivo pronto a sorridere amaramente del suo incantevole sortilegio e a fissare malignamente le sue furie. In un momento, prima che scostassimo, avevo considerato con freddezza la vita che mi ero scelta. La sua illusione era sparita, ma il fascino rimaneva. Alla fine ero diventato un marinaio.

(*Lo specchio del mare*, V, pp. 128-129)

Sebbene Conrad sia coinvolto, egli è in grado di osservare la situazione con freddo distacco, cosa che non è possibile a nessun personaggio. Quando il capitano danese, tratto in salvo, fa un discorso di addio rivolto alla nave, Conrad nota che è «ordinato» non desiderando né «la pietà né la fede, né il tributo di lode dovuto ai defunti meritevoli, con l'edificante esposizione dei loro risultati» (*Lo specchio del mare*, V, p. 132). Quindi colui che salva è a fianco di colui che viene salvato mentre questi fa un resoconto dettagliato di ciò che è avvenuto. L'equivalente nelle prime opere di Conrad è, naturalmente, l'espressione di orrore di Kurtz, mentre Marlow è al suo fianco immerso in una confusa riflessione. Poi il capitano tratto in salvo sorride a Conrad, e così si conclude l'iniziazione di quest'ultimo.

Già consideravo il mare con altri occhi. Lo sapevo capace di tradire altrettanto implacabilmente l'ardore generoso della giovinezza come avrebbe tradito, indifferente al male e al bene, la più bassa avidità o il più nobile eroismo. La mia concezione della sua magnanima grandezza era scomparsa. E consideravo il vero mare - il mare che gioca con gli uomini fino a farli perdere d'animo, e che logora a morte le navi. Nulla può commuovere la cattiveria che rimugina nella sua anima.

Aperto a tutti e fedele a nessuno, esercita il suo fascino per la rovina dei migliori. Amarlo non è bene. Ignora il vincolo della parola data, della fedeltà alla sventura, al lungo cameratismo, alla lunga devozione. La promessa che offre perpetuamente è grandissima; ma l'unico segreto per averne il possesso si chiama forza, forza - la forza insonne e gelosa dell'uomo che entro le proprie porte sta a guardia di un agognato tesoro.

(*Lo specchio del mare*, V, p. 133)

Sebbene tale passaggio paia contenere spunti schiettamente autobiografici, Conrad fece notare a Blackwood, in una lettera inviategli il 7 gennaio 1902, che tali bozzetti erano «fantasie» nello stesso senso in cui «Giovinezza è fantasia» (*Blackwood*, p. 138). In quanto frutto di fantasia, l'episodio descrive ciò che in *Cuore di tenebra* non era stato possibile descrivere. Ne *Lo specchio del mare* Conrad descrive l'iniziazione; in *Cuore di tenebra* Marlow avverte coloro che l'ascoltano che «non ce iniziazione a simili misteri» (*Cuore di tenebra*, I, p. 303). I misteri in *Cuore di tenebra* sono insondabili, quindi non conoscibili intellettualmente. Non è così ne *Lo specchio del mare*.

Si potrebbe ipotizzare che il personaggio di Conrad sia stato in grado di sopportare lo choc della catastrofe perché il capitano danese, l'attore della catastrofe, riuscì a esprimersi. In altre parole, presentando una versione meno oscura, meno densa e sintetica di un'esperienza, lasciando che si esprimessero solo i suoi aspetti più drammatici, Conrad si è ridotto o *si è economizzato* in una figura che può affermare con fiducia: «Sono diventato un marinaio». Si noti che qui è necessaria una scena scolpita nella sua realtà, con un fascino quasi tradizionale, al contempo semplice e abilmente descritta. Se in passato l'incertezza della sua ricerca di cause e motivi si era riflessa nella sua opera, lì Conrad ha capito che la mancanza di forma e le tenebre non potevano soddisfare né lui né il pubblico. A questo punto subentra il marinaio iniziato, che è destinato a occupare un posto nel mondo. Se egli non fosse assolutamente reale, la cosa interesserebbe solo Conrad. Per lo meno l'autore aveva deciso, nella formulazione di Simone de Beauvoir, che «ogni uomo decide del posto che occupa nel mondo; ma è necessario che ne occupi uno, non può mai ritirarsene».⁷⁶

In *Una cronaca personale*, nel punto in cui lo scrittore Conrad viene iniziato ai misteri della sua arte, le analogie sono sorprendenti. Iniziando a scrivere senza una traccia precisa,

mentre si trova a Rouen, per noia (la scena iniziale di quiete infausta), Conrad vede Almayer venire in *suo* soccorso. Tutta la famiglia di Almayer rivolge un richiamo non alla vanità, ma al «carattere morale» di Conrad, perché la loro «esistenza oscura baciata dal sole» suscita in lui una sensazione di «misterioso sodalizio». Egli osserva che la «pietà», l'abituale riverenza, gli fa «rendere in parole assemblate con cura coscienziosa la memoria di cose lontanissime e di uomini che erano vissuti» (*Una cronaca personale*, V, p. 179). Viene così chiarito il filo conduttore tra il marinaio e lo scrittore. Assistere e partecipare a un salvataggio, che ispira pietà in chi salva e una sensazione di piena gratitudine in chi viene salvato, rimuove le illusioni della giovinezza e funge da iniziazione alla vita marinaresca; di conseguenza, quando Conrad viene salvato da un ricordo (in cui lo scrittore occupa la posizione del capitano danese), egli è in grado a sua volta di rendere l'evento con pietà. In tal modo viene stabilito un collegamento tra lo scrittore e il marinaio che è espresso in modo economico nel comune modello del salvataggio. Il marinaio è colui che salva, lo scrittore è colui che viene salvato: lo scrittore traduce la fedeltà e la pietà che il marinaio ha osservato. Basta ricordare la lettera scritta il 29 agosto 1908 ad Arthur Symons (citata a p. 74) per rimanere colpiti dall'interesse ripetutamente dichiarato da Conrad per la pietà e per il suo uso. In quell'occasione Conrad aveva sostenuto: «Una cosa di cui sono certo è che mi sono accostato all'oggetto del mio lavoro, le cose umane, con uno spirito di pietà». È curioso che tutte le lotte e i disordini della sua scrittura e della sua esperienza personale siano volutamente celati e sussunti nella categoria «pietà», termine che in realtà Conrad non definisce né spiega mai.

Non sorprende che alcune pagine dopo, in *Una cronaca personale*, Conrad scriva: «Come dice Novalis? "E certo che la mia convinzione aumenta infinitamente non appena un'altra anima ci crede." E che altro è un romanzo se non una così forte convinzione dell'esistenza dei nostri simili da assumere una forma di vita immaginata più chiara della realtà, che accumulando la verosimiglianza di episodi prescelti umilia l'orgoglio della storia documentaria?» (*Una cronaca personale*, V, p. 182). Sebbene questo passaggio descriva la relazione tra un autore e la sua opera, esso esprime anche la relazione tra un autore e il suo essere, soprattutto per un uomo che si trovava in un perenne stato di crisi spirituale. Se in *Una cronaca personale* Conrad intendeva, come afferma egli stesso, descrivere l'uomo che stava dietro a opere molto diverse come

La follia di Almayer e L'agente segreto (Una cronaca personale, V, p. 173), è anche vero che egli stesso aveva molto da guadagnare credendo a qualunque cosa scrivesse su di sé. Egli riesce a descrivere se stesso come un marinaio e uno scrittore, un uomo di azione e un uomo di riflessione, e come un *homo duplex* chiaramente delineato, poiché ora è in grado di credere in tutti quei ruoli. Si tratta di un'economia che giova sia dal punto di vista privato che pubblico.

Vi è un altro aspetto che merita di essere commentato. Si tratta della straordinaria e piuttosto improvvisa comparsa nella scrittura e nel pensiero di Conrad di questo periodo (1905-1912) di accenti baudelairiani. *Lo specchio del mare*, come si è visto, è una formula presa a prestito dalla poesia di Baudelaire intitolata *La musica*. Inoltre il ritratto di se stesso come uomo duplice, marinaio e scrittore, è sorprendentemente simile, e probabilmente ispirato, al famoso passaggio de *Dell'essenza del riso* di Baudelaire: «L'artista non è tale se non a condizione di essere duplice e di non ignorare nessun fenomeno della sua doppia natura».⁷⁷ L'idea baudelairiana di permanente dualismo dell'artista, il potere di essere se stessi e al contempo qualcun altro, si confà agli interessi di Conrad del tempo. Eccitato, perfino pressato, dalla necessità, Conrad doveva credere nella realtà del personaggio da lui creato, esso stesso un'opera d'arte. (Mi viene in mente una straordinaria frase nel *Salon del 1859* di Baudelaire: «Il poeta, l'attore e l'artista, nel momento in cui eseguono la loro opera, credono alla realtà di ciò che rappresentano, infiammati come sono dalla necessità del fare».)⁷⁸ Questa idea di sé è probabilmente alla base della famosa affermazione fatta da Conrad a Methuen relativa al fatto che la sua era una scrittura «di temperamento» (*Epistolario*, p. 189). Il temperamento, infatti (come scrisse Baudelaire nel *Salon del 1846*), è individualità, il grande dono del vero artista.⁷⁹

Poiché Conrad era molto occupato nella gestione della propria figura pubblica, la maggior parte delle opere di quel periodo, iniziato nel 1905 con *Gaspar Ruiz* e terminato nel 1910 con *Il socio*, riguardano problemi di identità, mascheramento e rivelazione. *Gaspar Ruiz*, quel gigantesco uomo che non pensa, per esempio, ha bisogno di una donna per completare la sua natura, poiché il suo umile e oscuro passato l'ha reso una vittima spiritualmente rachitica della rivoluzione. Solo la strana donna il cui potere alimenta l'anima dell'uomo, e che in seguito diviene il suo stimolo intellettuale ed emotivo, può condurlo al potere e al successo. Insieme i due

diventano una cosa sola - la donna è l'ombra dell'uomo. Santierra, il narratore del racconto, interpreta la loro unione in un modo che avvalorava l'accresciuta sensazione di complementarietà, di rafforzamento identitario provata da Conrad. Anche gli altri racconti raccolti da Conrad in *Un gruppo di sei* si concentrano sul matrimonio spesso incongruente tra individualità opposte. Feraud e D'Hubert ne *Il duello*, il conte e il ragazzo ne *Il Conde*, X e il delatore ne *Il delatore* - tutte queste coppie sono il punto focale di un risultato, «militare», «patetico» o «ironico», di una strana unità. La storia sociale e politica delle nazioni civilizzate fa da sfondo a questi racconti. Con la sua ben nota indifferenza verso l'individuo, la storia è perfettamente paragonabile al mare, con la sua infinita indifferenza, di cui scrive Conrad ne *Lo specchio del mare*. Il passaggio, sullo sfondo, da grandi distese di acqua a lunghi periodi di tempo fu presto fatto. Su questo nuovo e sofisticato sfondo rappresentato dall'indifferenza della storia, l'arte di Conrad mostra i suoi usuali interessi: unire individualità disparate in momenti di calma precaria.

Il molto discusso racconto *Il compagno segreto* (terminato nel 1909) mette in scena con estrema abilità le preoccupazioni allora al centro degli interessi di Conrad. E' importante chiarire, una volta per tutte, che non considero tale racconto una favola junghiana. A mio avviso *Il compagno segreto* è più interessante dal punto di vista della concreta resa strutturale della doppiezza - lo considero quindi un racconto intellettuale di grande impatto emotivo. L'inizio del racconto è molto simile all'attacco dei racconti precedenti, dai quali si differenzia solo per l'intuizione del giovane narratore in merito al potere della sua nave, al ruolo fondamentale che essa ha nella sua esistenza.

In questa pausa trepidante all'inizio di una lunga traversata sembrava che misurassimo la nostra idoneità per una lunga e ardua impresa, per il compito assegnato alle nostre due esistenze da portare a buon fine, lontano da ogni occhio umano, solamente con il cielo e il mare a fare da spettatori e giudici.

(*Il compagno segreto*, I, p. 816)

Ne *Lo specchio del mare* Conrad aveva detto ai suoi lettori che una nave è come il carattere di un uomo - fatta e messa alla prova dall'esperienza e quindi un'opera d'arte (*Lo specchio*

del mare, V, p. 107). Il giovane capitano, che con la sua nave deve mettere alla prova la «concezione ideale» che ha di sé, è come Conrad, lo scrittore che sta per mettere alla prova il proprio personaggio in un percorso creato da lui stesso. Lo sfondo dell'impresa è il mare:

E all'improvviso fui contento della grande sicurezza del mare paragonata all'inquietudine della terra, della mia scelta di quella vita senza tentazioni che non presentava problemi allarmanti, pervasa da un'elementare bellezza morale per l'assoluta schiettezza del suo richiamo e per la saldezza dei suoi propositi.

(*Il compagno segreto*, I, p. 818)

Quando Leggatt sale a bordo e inizia a raccontare la sua storia, il narratore comprende che ciò che sta ascoltando «non era la mera formula di un discorso disperato, ma una reale alternativa agli occhi di un animo forte» (*Il compagno segreto*, I, p. 820). La giovinezza di Leggatt sembra, cioè, garantirgli la capacità di affrontare le questioni in modo chiaro, e la comprensione immediata che il narratore ha di ciò è in netto contrasto con la confusa atmosfera delle prime opere di Conrad, dove l'evocazione degli aspetti irrisolti del passato gettava un'ombra inquietante sul presente. La realtà e l'indubbia chiarezza apportano elementi nuovi al passato che erompe; di conseguenza, il narratore ha poteri di intuizione empatica e di «comunicazione misteriosa». Leggatt, in altre parole, deve essere tratto in salvo in modo chiaro e per ragioni altrettanto chiare. Tra i due uomini vi è un legame di empatia semplice, lineare.

Sembra che questo sia il punto che autorizza gli junghiani a interpretare il racconto come un progresso verso l'integrazione del sé inconscio. L'«integrazione», in ogni caso, è in un certo senso una caratteristica di tutta la narrativa; inoltre, questo racconto possiede moltissimi dettagli intenzionali il cui interesse va oltre il semplice utilizzo come ricetta per una buona salute della psiche. Il legame di empatia tra il narratore e Leggatt, per esempio, è improvviso, così come un'azione è impulsiva; la spiegazione di quel legame viene fornita in seguito. In tal modo si ribadisce la tendenza psicologica di Conrad, per cui il pensiero segue l'azione. Il mare amorfo, sulla cui superficie niente può rimanere riflesso a lungo, si arrende a Leggatt, la cui funzione di specchio pare essere protetta dalla coscienza del narratore. Conrad non cerca più disperatamente

di stabilire relazioni causali tra il passato e il presente. Piuttosto, richiama dal passato una persona la cui lotta tormentata incarna una vecchia «azione segreta» che cerca un empatico riconoscimento nel presente. Leggatt è una persona reale, ma è anche un'immagine attraverso cui il giovane narratore può vedere se stesso in una prospettiva intellettuale e morale estrema. Ricordo discreto più che indeterminato, autoidentificazione coraggiosa piuttosto che ritirata vergognosa - questi sono i benefici che Leggatt porta al giovane capitano abbonacciato. In *Giovinezza* Conrad si era preoccupato del sentimento che avrebbe potuto turbare la narrazione. Ne *Il compagno segreto* Leggatt è paragonabile a un sentimento di ribellione divenuto intrinseco e vivido nell'opera. In termini ancora diversi, Leggatt è un'«economia» a beneficio della comprensione di sé del narratore, così come il marinaio diventato scrittore è un'«economia» a beneficio di Conrad.

Ma allora perché Leggatt viene presentato come un reietto fuggiasco? Perché Conrad era ansioso di rendere consapevoli Leggatt e il narratore dell'enormità del crimine e della sua presunta giustificazione? Sarebbe troppo facile affermare che l'empatia di Conrad per Leggatt ha determinato un atteggiamento morale indulgente. Nella narrazione di Leggatt si percepisce una sorta di zelo un po' imbarazzato, che potrebbe trasmettere un pathos provato dallo stesso Conrad. Come Leggatt, Conrad aveva nascosto il proprio fallimento artistico con un atteggiamento di aggressiva autoaffermazione. La tradizionale infamia collegata all'omicidio perseguita il crimine di Leggatt. Eppure, l'atteggiamento che Leggatt ha verso ciò che ha fatto oscilla tra la vergogna e l'orgoglio, tra la colpa e la giusta vendicatività. E la stessa cosa vale per Conrad. Di conseguenza, la moralità de *Il compagno segreto* si muove all'interno di un consapevole schema estetico di valori non sorretto da imperativi universali come «la mia posizione e i suoi doveri». Di qualsiasi imperativo si tratti in questo caso, esso è assolutamente personale e legato al temperamento: Leggatt è come il *poète maudit* che sostituisce alla moralità tradizionale il potere della propria personalità. Nel complesso, alcuni tratti di Leggatt sono motivi di una parafrasi drammatica della discrasia tra la scrupolosa interpretazione di sé di Conrad e le sue maschere pubbliche.

La ragione dell'empatia del narratore è spiegata poco dopo: «Nella notte, era come se fossi stato messo di fronte alla mia propria immagine riflessa dalle profondità di uno specchio

cupo e immenso» (*Il compagno segreto*, I, p. 821). Vi sono due importanti osservazioni da fare riguardo a questa frase. La prima è che l'intruso che viene dal passato, che fa la sua prima apparizione nelle opere brevi di Conrad, non viene riesumato per fungere da strumento che riordini magicamente le cose, come un simbolo dell'uso della coscienza narrativa (come la signora Hervey è per Hervey). Al contrario, Leggatt è un riflesso diretto del narratore; è una persona in cui il giovane narratore può rivedere se stesso, chiaramente e direttamente. In secondo luogo, va ricordato che il grande specchio del mare, indifferente e immenso, si era già affermato nella cosmologia mentale di Conrad; allo stesso modo, Leggatt, nonostante l'attenuante del suo crimine, prima si ribella e poi sostituisce il grande specchio del mare con se stesso.

Prove del contrasto continuano ad apparire nel racconto, mentre i due giovani uomini si adattano gradualmente l'uno ai tentativi dell'altro. L'interpretazione che Leggatt dà della fuga affascina il giovane narratore per la sua familiarità. La pacata supplica della «faccenda del "marchio di Caino"» (*Il compagno segreto*, I, p. 825) non è per nulla simile alla inquietante stranezza dell'esilio morale di Kurtz. Gli esiti degli oltraggi di Kurtz alla convenzione avevano imposto spiegazioni infinite e vane. Nella narrazione di Leggatt, tuttavia, «c'era qualcosa che rendeva impossibile ogni commento; una specie di sentimento, una qualità, che non riesco a definire» (*Il compagno segreto*, I, p. 826). Ciò nonostante, non va tutto bene. È significativo che in un punto importante del suo racconto Leggatt dica di avere nuotato in quella che pareva essere una «cisterna profonda migliaia di piedi» da cui non c'era scampo (*Il compagno segreto*, I, p. 826). Non è forse un esplicito riferimento alla lotta di Conrad nella cava buia? Poco dopo il giovane narratore, che ha accettato Leggatt come compagno segreto, afferma:

E per tutto il tempo il duplice lavoro della mente mi turbò sino a farmi quasi impazzire. Spiavo continuamente me stesso, il mio segreto io, dipendente dalle mie azioni quanto la mia stessa personalità, il quale stava dormendo in quel letto, dietro quella porta che mi stava di fronte mentre ero seduto a capotavola. Sembrava quasi di diventar matti, solo che era peggio, perché se ne aveva la coscienza.

(*Il compagno segreto*, I, p. 829)

La coscienza del giovane narratore ha assorbito l'intero peso della finzione, e si può supporre che da quel momento in

poi la *sua* mente, che ha destituito quella di Leggatt, sia realmente al centro del racconto. Come Conrad, anch'egli avverte gli effetti dell'inganno.

Nella seconda parte del racconto, è il capitano della *Sephora*, la nave di Leggatt, che rappresenta il generale timore di essere ripreso per il gioco del travestimento e del mascheramento. Forse è un'ipotesi troppo azzardata, ma mi piace pensare che in un certo senso la «tenacia apatica» del capitano sia un diretto riferimento agli editori di Conrad, e forse al suo pubblico, sempre curioso, sempre a pretendere di avere e sapere di più. Il narratore afferma:

La mancanza di eccitazione, curiosità, sorpresa, di ogni sorta di pronunciato interesse da parte mia cominciò a suscitare la sua diffidenza. Ma tranne la felice simulazione di sordità io non avevo cercato di fingere nulla. M'ero sentito del tutto incapace di recitare la parte dell'ignorante, e perciò avevo paura di tentarci. È anche certo che lui era venuto con dei sospetti precostituiti, e che giudicava la mia gentilezza come un fenomeno strano e non naturale. Eppure come avrei potuto riceverlo diversamente? Non certo cordialmente! Era impossibile per ragioni psicologiche, che non occorre precisare qui. Il mio solo scopo era di evitare che facesse delle domande indagatrici. Villanamente? Sì, ma la villania avrebbe potuto provocare una richiesta a bruciapelo. Per la novità della cosa e per la sua natura, una cerimoniosa cortesia era il modo più adatto di controllare l'uomo. Ma c'era il pericolo che egli aprisse un varco attraverso le mie difese in modo brusco. Non avrei potuto, penso, opporgli una netta bugia, anche per ragioni psicologiche (non già morali). Se solo avesse saputo quanto temevo che mettesse alla prova la mia sensazione di identità con l'altro! Ma, molto stranamente (ci pensai soltanto in seguito), ritengo che fosse sconcertato non poco dall'altra faccia di quella strana situazione, da qualcosa in me che gli ricordava l'uomo di cui andava in cerca - che suggeriva una misteriosa somiglianza con il giovanotto del quale aveva diffidato e che non gli era piaciuto sin dall'inizio.

(Il compagno segreto, I, p. 833)

E' un ottimo esempio di ciò che Sartre definirebbe rifugio da una situazione insopportabile; l'evasione del narratore è compassionevolmente favorita dalla stupidità del capitano. Ciò nonostante, l'effetto del capitano sul procedere del racconto è fondamentale, poiché attraverso le sue domande Leggatt e il

narratore apprendono che l'uomo presumibilmente morto, che si sottrae alla punizione convenuta, deve rimanere «morto». Leggatt deve rimanere segreto e oscuro; un'ulteriore declinazione dell'«oscurità» e del «mistero» imperanti nelle prime opere di Conrad. Mentre in precedenza il desiderio di illuminare l'oscurità portava a ritrovarsi ancora più immersi nell'oscurità, qui la delucidazione dell'oscurità avviene, anche se il narratore è l'unico alla fine a possederne il segreto, grazie e insieme a Leggatt. E' un possibile esempio dell'affermazione di Baudelaire secondo cui l'artista non ignora alcun fenomeno della sua doppia natura. Quando Leggatt ricorda al narratore che «non stiamo vivendo un'avventura da racconto per ragazzi» (*Il compagno segreto* I, p. 840), egli tronca alla radice sviluppi che ridurrebbero l'intero episodio a una semplice questione di emozione o avventura, o dotata di una spiegazione qualsiasi.

Il narratore ribadisce ironicamente il monito di Leggatt, ammettendo che sarebbe molto contento se il fuggiasco lasciasse la sua nave. Avendo creato nella sua vita una doppia immagine di se stesso, come Conrad, il giovane capitano deve lanciarla in un'impresa marinaresca audace; è l'esercizio dell'arte, come avrebbe detto James, una sfida delle aspettative. È utile anche l'osservazione che Conrad fa a Garnett, ossia che «ogni verità richiede un po' di finzione che la renda viva». La verità sta nella determinazione del giovane capitano a liberarsi dalla schiavitù della sua vocazione, a dimostrare a se stesso di essere un buon marinaio. L'analogia è a portata di mano: Conrad desidera l'esultante libertà del romanziere acclamato. La nave inverte improvvisamente la rotta (Conrad muta spavalidamente il corso della sua opera) e Leggatt sussurra: «“Fate attenzione” [...] e di colpo mi resi conto che tutto il mio avvenire, l'unico avvenire per il quale ero idoneo, sarebbe forse stato rovinato irrimediabilmente da qualsiasi infortunio nel mio primo comando» (*Il compagno segreto*, I, p. 842). Si verifica un momento di «quiete [...] intollerabile» (*Il compagno segreto*, I, p. 845), un ritorno all'atmosfera iniziale di calma imperante. Ma a quel punto il narratore può avvalersi della conoscenza oggettiva del passato e utilizzarla per *creare* un convincente spettacolo di arte e padronanza di sé. Leggatt lascia la nave; il capitano viene lasciato «solo con lei [la nave]» (*Il compagno segreto*, I, p. 848). Mentre si allontana nuotando, Leggatt è «un uomo libero, un fiero nuotatore che guizzava verso un nuovo destino».

Il compagno segreto contiene quindi il doppio salvataggio

che Conrad in quel momento vedeva come la temporanea salvezza dalle difficoltà in cui si era arenato. Leggatt salva il capitano e il capitano salva Leggatt: un interscambio apparentemente semplice gestito con «pietà». Inoltre, l'accettazione di un fatto dell'esperienza passata è avvenuta e viene utilizzata per alleviare la continua tensione del presente. Infine, un'immagine convincente di affinità umana, espressa in termini di azione ed empatia, piuttosto che come azione e pensiero, rispinge la figura del passato, priva di problemi vincolanti, nell'ignoto e proietta la coscienza presente, pienamente padrona di sé, nel futuro.

Lo stato d'animo trionfante di Conrad non durò, tuttavia, a lungo. Sei mesi dopo, ne *Il principe Roman*, uno dei suoi racconti più lucidi e toccanti, compaiono chiari segni di una rinnovata inquietudine. Il racconto è ambientato nel presente dove un gruppo di polacchi, vittime dell'indignazione passiva del mondo per il tragico asservimento del loro paese da parte della Russia, ascolta un anziano che racconta la storia della sua giovinezza. Il presente è ancora una volta descritto in termini di opprimente chiusura e stasi, ma in nessuna delle prime opere di Conrad esso era mai stato veicolo di un tale soffocamento spirituale: i polacchi che in quel momento sono vivi non fanno altro che sopravvivere, in una tomba (*Il principe Roman*, I, p. 901). E' insolito, in particolare, il fatto che Conrad abbia descritto la scena iniziale, solitamente pacata, permeandola di un senso di totale desolazione. Il vecchio racconta la sua esperienza di ragazzo quando, ancora immerso nel mondo dei sogni e delle fiabe, incontra l'anziano principe Roman, un nobile polacco, che non corrisponde affatto all'idea del principe delle fiabe. La storia personale dell'uomo riflette l'incubo crudele in cui la Polonia si era ritrovata settant'anni prima. Al principe, cui, come allo sfortunato capitano Whalley, vengono a mancare la moglie, le proprietà, la posizione e il benessere fisico, capita una catastrofe dopo l'altra. Anch'egli è gradualmente respinto dalla vita a causa di una convinzione. Data l'atmosfera de *Il compagno segreto*, opera immediatamente precedente, ci si sarebbe aspettati che l'incontro tra colui che racconta (quand'era ragazzo) e il principe porti a un qualche tipo di avvicinamento. Invece non è così. Il principe è venuto per chiedere un favore allo zio del ragazzo -e il ragazzo può solo provare dispiacere per quel vecchio per niente somigliante a un principe. Sebbene ci si aspetti un legame di solidarietà tra i due polacchi, tra un idealista e un uomo che patisce le conseguenze dell'idealismo, non se ne prospetta alcuno. Vi è

solo un vago riconoscimento del passato nel presente, come se l'unione mutualmente benefica dei due non si fosse potuta realizzare.

Comprensibilmente, l'alleanza *manquée* è il tema del racconto successivo, *Il socio*. La storia in se stessa è banale, ma a mio parere traghettò gradualmente Conrad dalla fase intermedia di riconciliazioni piene di speranza (simboleggiate da *Il compagno segreto*) all'ultima fase creativa, poco prima della Grande guerra. Nel giro di pochi mesi, a metà del 1912, *Il caso* fece ottenere a Conrad il riconoscimento pubblico ed economico tanto desiderato. Eppure, quasi paradossalmente, la sua narrativa breve di questo periodo, così straordinariamente aderente ai suoi impulsi e pensieri più intimi, divenne sempre più febbrile e disperata, finché con *Il piantatore di Malata* si giunse a una versione inacidita, quasi delirante, de *Il compagno segreto*. I parallelismi tra i due racconti sono strabilianti e i chiarimenti di tono e significato che derivano da un loro esame sono prove a favore di un approccio psicografico e filosofico a Conrad. Renouard, come il giovane capitano, è un individuo oscuro che conduce la sua vita in un ambiente angusto, in questo caso un'isola. Ha qualche anno in più del giovane eroe de *Il compagno segreto*, ed è più sicuro della sua vocazione. Già queste due differenze (la nave che è diventata un'isola e la giovinezza che è diventata maturità) suggeriscono l'inevitabile rigidità dovuta al passare del tempo. Renouard viene ritrovato da un gruppo di inglesi che vivono in città, un professore e la sua famiglia, in cerca del fidanzato della figlia minore che è sparito e di cui si sono perse le tracce in Oriente. Il professore Moorsom e sua figlia sono, naturalmente, simili al capitano inquisitore della *Sephora*. Eppure essi non sono stupidi: il professore è l'esponente di una strana filosofia dello scetticismo e parla continuamente di vergogna, inganni e della «futilità dell'esistenza». È un abile scienziato delle espressioni dello spirito umano. La ragazza è un'idealista delusa, bellissima.

Renouard si innamora della ragazza e non riesce a dirle che il suo fidanzato, ormai morto, era alle sue dipendenze. Il *fantasma* dell'uomo diventa il compagno segreto di Renouard e, quando i ricercatori vengono finalmente condotti sull'isola, Renouard li trattiene qualche giorno, restio e incapace di dire loro la verità. Quando, tutti insieme, arrivano per la prima volta sull'isola, Renouard nuota sino a riva per avvertire i suoi uomini di reggere l'inganno. Ecco il brano che descrive la sua nuotata:

Renouard tenne la direzione per mezzo di una stella che, tuffandosi all'orizzonte, pareva guardarlo in faccia con curiosità. Nel tornare a nuoto sentì la triste stanchezza di tutta quella lunga strada già percorsa, che non lo portava affatto più vicino alla meta del suo desiderio. Pareva che il suo amore gli avesse scalzato i sostegni invisibili delle forze. A un dato momento gli parve di avere nuotato oltre le frontiere della vita. Percepì vicinissima una presenza di eternità, che non richiedeva alcuno sforzo - che offriva la propria pace. Era facile nuotare così oltre le frontiere della vita fissando una stella. Ma il pensiero: «Crederanno che mi sia ucciso per il timore di affrontarli» provocò nella sua mente una ribellione che lo spinse avanti. Salì a bordo, come era sceso, senza essere udito né veduto. Poi giacque nell'amaca completamente esausto e con il vago sentimento di essere andato oltre le frontiere della vita, in qualche luogo vicino ad una stella, dove c'era una gran calma.

(*Il piantatore di Malata*, I, pp. 1086-1087)

Quando alla fine Renouard trova il coraggio di parlare alla ragazza, egli tenta inutilmente di confessarle il proprio amore, di farle capire «la verità che è in [lui]» (*Il piantatore di Malata*, I, p. 1095). Come gli Hervey, Renouard sente di soccombere al gelido fiume che ricopre la vita. Rivela alla ragazza le sue speranze e i suoi sogni, ma quest'ultima ascolta come se si trattasse di un sogno:

Egli era riuscito nell'intento di far retrocedere la piena della propria passione al punto che con essa pareva sfuggirgli dal corpo anche la vita. In quel momento gli sembrò di parlare come fosse un morto. Ma l'ondata precipitosa tornando con forza decuplicata lo gettò all'improvviso su lei, con le braccia aperte ed occhi fiammeggianti. Ella si ritrovò nella sua stretta come una piuma, inerme, incapace di lottare, con i piedi staccati dal suolo. Ma quel contatto con lei, esasperante come il colmo della felicità, si esaurì in se stesso. Il fuoco corse nelle vene di Renouard, e incenerì la sua passione, lo bruciò interamente lasciandolo svuotato, senza forza - quasi senza desiderio. Egli la lasciò andare prima ancora che potesse gettare un grido. Era tanto abituata alle forme di repressione che dissimulano, attenuano gli impulsi crudi della vecchia umanità, che ella non credeva più alla loro esistenza come se appartenessero ad una leggenda screditata. Non capì

esattamente quanto le era accaduto. Uscì indenne da quelle braccia, senza lotta, senza avere avuto nemmeno paura.

(Il piantatore di Malata, I, p. 1096)

Il tentativo di Renouard di entrare in empatica consonanza con la ragazza è condannato al fallimento, ed egli si sente avvolto dalle tenebre. Non riesce ad affrontare né il fatto oggettivo del passato (e quindi crea un fantasma) né il presente. Quando risale la collina per tornare a casa, ricorda stranamente Marlow in procinto di entrare nel regno delle tenebre:

Quella salita e quella discesa dall'altura erano state come l'ultimo sforzo di un esploratore che cerchi di penetrare all'interno di una regione sconosciuta, il cui segreto sia troppo ben difeso da una crudele e sterile natura. Allettato da un miraggio, si era spinto troppo innanzi - tanto innanzi che non vi era possibilità di ritorno. Le sue forze erano allo stremo. Per la prima volta in vita sua egli doveva desistere, e con una specie di esasperante autocontrollo cercò di capire le cause della propria sconfitta. Non l'attribuiva a quell'assurdo morto.

(Il piantatore di Malata, I, p. 1097)

L'intero scopo del suo passato e presente, persino del suo futuro, finisce con l'essere un totale fallimento. Renouard ha il cuore spezzato e, dopo la partenza dei Moorsom, scompare anche lui. La sua morte viene descritta nel seguente modo:

Nulla fu mai trovato - e la scomparsa di Renouard rimase in fin dei conti inesplicabile. Perché chi mai sarebbe andato a pensare che un uomo si fosse messo con calma a nuotare fino oltre le frontiere della vita - a bracciate decise - con gli occhi fissi a una stella!

(Il piantatore di Malata, I, p. 1101)

Rispetto a *Il compagno segreto*, *Il piantatore di Malata* rappresenta il crollo in una cupa disperazione. Ciò che rende il racconto ancora più demoralizzante è il ricordo preciso che Conrad dimostra dei particolari dei racconti precedenti, come *Il ritorno* e *Cuore di tenebra*. Si potrebbe, in questo senso, sostenere che l'opera conferma la tesi Moser-Guerard secondo cui in quel periodo le riserve creative di Conrad si stavano esaurendo. Ma l'opera è il racconto di un fallimento così pienamente consapevole che a nulla vale applicarle pregiudizi

miglioristi; si può riconoscere l'astratta sgradevolezza del racconto senza, per questo, condannarlo su basi morali. Non si possono seguire gli sforzi emotivi e intellettuali che Conrad fece nella vita e nelle lettere poco prima della guerra affermando, contemporaneamente, che la sua qualità e forza creative erano in crisi. E' probabilmente più corretto parlare di un *'impasse*, un vicolo che dovette apparirgli ancora più cieco quando si convinse che, nonostante tutta la ricerca del sé delle «autobiografie» e de *Il compagno segreto*, l'unico modo per preservare la sua immagine pubblica era distruggere il suo vero essere. Che la sua ricerca fosse stata spirituale, è indubbio: il punto è che egli non riuscì a trovare una risposta pronta. Con una preveggenza quasi inquietante, la sua capacità di armonizzare il passato e il presente, l'azione e il pensiero, l'oggettivo e il soggettivo, venne a mancargli proprio nel momento in cui essa venne a mancare anche all'Europa. Ma grazie alla guerra, come si vedrà in *La linea d'ombra*, egli recuperò molto.

8. Verità, idea e immagine

All'inizio del suo racconto in *Cuore di tenebra*, Marlow riflette brevemente sulle origini della conquista imperialistica.

La conquista della terra, che soprattutto significa toglierla a coloro che hanno una carnagione diversa o un naso un po' più schiacciato del nostro, non è una gran bella cosa se la scrutate troppo a fondo. Ciò che la redime è soltanto l'idea. Un'idea che l'appoggi; non una finzione sentimentale ma un'idea; e una fede disinteressata in quell'idea - qualcosa [...] alla quale si possa offrire sacrifici.

(*Cuore di tenebra*, I, pp. 302-303)

Nonostante venga detto poco altro sulla questione, Conrad era evidentemente coinvolto in prima persona. In una delle sue lettere più impressionanti (vedi p. 207 e sgg. per il testo completo), scritta a Cunninghame Graham l'8 febbraio 1899, egli dedica all'argomento una lunga, angosciata riflessione. La lettera è scritta per lo più in francese e, come aggiunge brevemente Conrad alla fine, rivela qua e là tratti di incoerenza. Ma se la si rilegge insieme al brano di *Cuore di tenebra*, emerge, viceversa, un alto grado di coerenza. Poiché la lingua e l'argomento dei due testi rivelano indubitabili somiglianze, la lettera e il racconto furono probabilmente scritti per ribadire energicamente una delle convinzioni più forti di Conrad.

Quando non si pensa, scrive Conrad nella lettera, sparisce tutto e rimane solo la verità, che è un'ombra scura, sinistra e fuggevole «priva di immagine». Anche il Demogorgone di Shelley afferma che «la verità profonda è priva di immagine». Per Conrad, cioè, la verità era la negazione della differenziazione intellettuale. Tale ombra che avvolge tutto è talmente autosufficiente che si potrebbe rimanere completamente al suo interno, lontani da tutte le comuni forme razionali della speranza o del rimpianto umano. Albergando nell'ombra annientatrice della verità, l'uomo prova indifferenza per tutto ciò che sta al di fuori. Dopo qualche

tempo, il sé inizia a manifestare una specie di brutale autorivendicazione, probabilmente dovuta a un eccesso di inattività razionale e orgoglio emotivo. Quando ci si vanta di essere da soli, al sicuro, tra le braccia della verità, diventa impossibile evitare un principio di pensiero: la ripetizione irriflessiva di un sentimento sub-razionale ispira nella mente della persona che lo prova, indipendentemente da quanto esso sia vuoto, una qualche *idea* di sé. Ora, sotto l'influsso dell'ego, il pensiero sistematizza la «verità» in un'immagine del sé che possiede la verità. Non appena prende forma questa immagine egoistica, l'individuo inizia a pensare che il mondo debba essere organizzato secondo tale immagine. Per Conrad, evidentemente, il «pensiero» designava il processo secondo cui un'immagine di sé viene elevata a un'idea della verità che cerca inevitabilmente di perpetuarsi. Al di sotto della sua formulazione razionale, tuttavia, l'idea è solo il desiderio che un uomo ha di proteggersi dall'invasiva confusione del mondo. Subito dopo aver organizzato mentalmente il mondo in base a un'idea, ecco l'espedito della devozione a tale idea, che a sua volta miete conquiste in base a tale idea. Ma quando un uomo inizia a esaminare l'idea in se stessa, egli inizia lentamente a negare le distinzioni che aveva elaborato per osservare il mondo: circondato dalla sua stessa opera, l'intelletto non possiede alcun criterio di valutazione positivo e oggettivo. Tutte le strutture dell'organizzazione differenziata del mondo scompaiono, e il ciclo riprende da capo.

In fondo alla mente di Conrad, dietro l'analisi del suo ciclo fin troppo umano, vi era la visione della macchina da maglieria, che lo tormentava come l'incubo che Yeats fece su Shaw, il quale sotto forma di sorridente macchina da cucire, tormentava il poeta. Conrad accusò l'egoismo dell'uomo e i suoi progetti per eliminare qualsiasi ostacolo gli fosse d'intralcio, ma la sua descrizione della macchina valse da parziale apologia di tale egoismo. Come aveva scritto a Graham, la macchina ci sferruzza a dritto e a rovescio — pensiero, percezione, tutto. In conformità con la sua diabolica attività, gli uomini diventano efficienti servi della macchina: vivono in base ai limiti imposti da essa, colonizzano tutto ciò che è oscuro e diverso da loro. La macchina è responsabile non solo della creazione delle individualità assertive, ma anche della falsa «luce» con cui queste individualità illuminano, riformano e riordinano tutto. La macchina per maglieria, tuttavia, era la versione conradiana di ciò che Schopenhauer aveva inflessibilmente definito il *principium individuationis*, il

principio d'individuazione che è una facoltà dell'uomo, non dell'universo.⁸⁰ Schopenhauer aveva affermato che senza il pensiero, l'uomo è in una comunione pressoché mistica e passiva con la verità ombrosa. In quello stato, l'uomo è un tutt'uno con la volontà di vivere priva di dimensione, immagine e forma. Eppure, non appena l'uomo inizia a usare il suo intelletto, egli afferma il proprio ego e diventa volontà oggettivata. La più alta forma di volontà *aggettivata* è l'uomo civilizzato; la facoltà caratteristica della sua mente è il potere di differenziazione intellettuale (il *principium*); e il più alto livello di differenziazione è la capacità di affermare che «il mondo è una mia idea». In Schopenhauer si ritrova, cioè, in sostanza il ragionamento di Conrad, con la sola differenza, come ho detto prima, della macchina da maglieria - una causa umana esterna e non interna al processo. Ai fini delle ulteriori tesi di Conrad, tuttavia, la macchina diventa quasi indistinguibile dagli uomini che sono al suo servizio. Quando Marlow afferma di avere sempre bramato ardentemente luoghi bui o vuoti (*Cuore di tenebra*, I, p. 304), sembrerebbe di dedurne che egli abbia voluto fuggire dall'esistenza stile macchina che conduceva nella civiltà per tornare alla «verità» buia, primordiale. E il famoso consiglio che Stein dà a Jim - «all'elemento distruttore sottomettersi» (*Lord Jim*, II, p. 760) — è motivato da ragioni simili a quelle di Marlow: distruggere un'immagine di sé egoista significa tornare alla verità priva di immagine.

Il problema dell'egoismo sfrenato e combattivo, secondo Conrad, è che diventa un imperialismo di idee, che si trasforma facilmente nell'imperialismo delle nazioni. Malgrado l'ovvia ingiustizia commessa nei confronti di coloro a cui può essere imposta un'idea, è importante capire che un individuo impone la propria idea perché crede di servire la verità. Più è forte la sensazione della propria individualità e più è pressante il conseguente impulso a dedicarsi «disinteressatamente» a un'idea della verità.

Uno scrittore con una forte individualità deve quindi cercare all'interno di se stesso un'immagine appropriata e corretta che esprima al meglio la sua idea di verità: nonostante i pericoli dell'imperialismo, il processo era necessario per affrontare le tenebre interne e il mondo esterno. Il 28 ottobre 1895 Conrad scrisse a Edward Noble:

Devi coltivare la tua facoltà poetica - devi lasciarti andare alle emozioni (compito per niente facile). Devi spremere da te

stesso ogni sensazione, pensiero, immagine - spietatamente, senza riserve e senza rimorso: devi esplorare i più oscuri angoli del tuo cuore, i più remoti recessi del tuo cervello - devi esplorarli in cerca dell'immagine, del fascino, dell'espressione giusta. E devi farlo con sincerità, ad ogni costo; devi farlo a tal punto che alla fine del tuo lavoro quotidiano ti sentirai esausto, svuotato di ogni sensazione e pensiero, con la mente vuota e il cuore dolorante, con la consapevolezza che in te non è rimasto niente, niente. A me sembra che questo sia l'unico modo per raggiungere la vera grandezza - o per avvicinarlesi.

(*Epistolario*, p. 51)

La ricerca di un'immagine consente alla mente creativa di affermare la propria identità di fronte ai tenebrosi ostacoli della verità. Anche Schopenhauer aveva descritto la realizzazione dell'artista come una «pura conoscenza», in cui il potere buio e informe della volontà veniva sfidato e negato da una creazione artistica.⁸¹

A volte, tuttavia, Conrad verificò che la ricerca di immagini all'interno di se stesso aveva nel complesso fin troppo successo; in quei casi, il disegno complessivo dell'opera che stava componendo diventava confuso. Il 2 febbraio 1894, egli scrisse, per esempio, a Marguerite Poradowska che non riusciva a vedere l'opera nella sua totalità, perso com'era «nella contemplazione di immagini incantevoli» (*Poradowska*, p. 62). Ma Conrad sapeva, come scrisse quattro anni dopo alla signora Sanderson, che, nonostante l'estrema difficoltà, l'espressione era l'elemento fondante della sua individualità, e l'aspetto da cui dipendeva la coerenza finale dell'immagine (*LL*, I, p. 238). La difficile moralità dell'arte, che per Conrad era un dato sensibile, derivava dalla tensione tra l'accuratezza dell'espressione (trasmessa dalle immagini) e la generale pomposità dell'espressione astratta (che trasmette la verità). Per sua natura, l'arte richiede rettitudine adamantina di espressione, il cui fine è la resa della verità osservata in accordo con la verità sentita. Verlaine chiamò la realizzazione di tale fine il «canto ambiguo, dove / l'indeciso al Preciso si sposa».⁸² Ma questo, come Conrad aveva scritto a Graham, significa scendere a compromessi con e per mezzo delle parole, come se si potesse illuminare il cammino in una foresta priva di sentieri (*LL*, I, p. 269). Nonostante Conrad avesse consigliato a Noble di «camminare alla luce del vangelo del [tuo] cuore» (*Epistolario*, p. 52), chiese anche di non dimenticare che «la luce di un uomo non va bene per un altro» (*LL*, I, p. 184).

Purtroppo, però, la capacità di un romanziere di convincere i suoi lettori dipendeva interamente dalla forza della sua luce, dalla sua idea centrale, indipendentemente da quanto fosse egoistica. In altre parole, l'abilità dello scrittore consisteva nella devozione a un'idea che non ammette di essere indagata a fondo. D'altra parte, le astrazioni prive di qualsiasi immagine o idea centrale, a eccezione del senso della verità (privo di forma, sinistro e fuggevole), vanno contro tutti i percorsi dell'immaginario. E' un'ammissione terribile, ma l'egoismo è il salvatore accomodante sia dell'arte di esistere sia dell'esistenza dell'arte.

Una delle prime fatiche narrative di Conrad, *Un avamposto del progresso*, ha una struttura concettuale di immagini e astrazioni che conferma molte delle mie precedenti affermazioni. Kayerts e Carlier vengono allontanati dalla civiltà europea e depositati sulle rive di un fiume nel bel mezzo di una giungla orientale. Le loro conseguenti difficoltà e morti derivano dalle condizioni delle loro vite precedenti. La sicurezza dei due uomini era dipesa dalla fede nella sicurezza del loro ambiente e nella loro esistenza quali macchine efficienti (*Un avamposto del progresso*, I, p. 172). Nella giungla si ostinano a credere di essere riusciti a portare il progresso; ma la loro idea di progresso si riduce a voler introdurre l'efficienza in un ambiente in cui essa non trova posto. In breve, il loro progetto di raccogliere l'avorio secondo le leggi mercantili della civiltà europea — leggi derivate da cause che i due uomini non hanno mai esaminato — finisce per rivelare l'allarmante fatto che in una società primitiva il commercio può basarsi solo sull'acquisto e la vendita di esseri umani. Il loro fidato aiutante nero (il quale viene appropriatamente, ma crudelmente, chiamato Price [prezzo]) vende alcuni uomini della stazione in cambio di avorio. Quando, finalmente, Kayerts e Carlier ammettono a se stessi di essere complici del crimine, il loro abituale sistema di valori inizia a sgretolarsi. Poco dopo, Kayerts uccide Carlier per un motivo futile; mentre riflette sulla sua miseria presente, egli capisce che la vita e la morte sono ugualmente difficili per lui (*Un avamposto del progresso*, I, p. 185). Questa *impasse* è lo stato creato dalla verità in cui, come aveva affermato Conrad, tutto sparisce. Vedendo il suo futuro avvolto in una nebbia di tenebre assolute, Kayerts si toglie la vita. Dando prova di una corrosiva critica al macchinario della civiltà, Conrad appende Kayerts a una croce vicino al magazzino dell'avorio. Anche nel momento della morte, si rivela un uomo in cerca di un'immagine della

verità che espone un crimine egoistico, conferendo dignità sacrificale alla propria morte. Il genere umano non può sopportare una grande quantità di realtà, o verità.

Per la critica marxista, il racconto rappresenta un evidente atto di accusa alla società borghese. Nel racconto, il magazzino dell'avorio viene chiamato feticcio e György Lukács, in *Esistenzialismo o marxismo?*, etichetta gli anni successivi al 1870 come il periodo del feticismo.⁸³ Ciò equivale a dire che l'accettazione superficiale dell'idea borghese di commercio e imperialismo si basa sulla convinzione che gli uomini siano merce. Per di più, tale idea distrugge l'individualità dell'essere umano, trasformandolo in una macchina. Eppure, il fatto che Conrad colleghi situazione umana e società europea è ancora più sottile. Tra l'accettazione dell'idea feticistica e la distruzione dell'idea stessa, l'individuo ha una scelta molto limitata. Dopo l'omicidio accidentale di Carlier, la confusione di Kayerts viene simboleggiata dalla discesa di una fitta nebbia, forse deputata a rappresentare l'ombra sinistra della verità che egli non può sopportare. Il suo rifugio - il suicidio sulla croce - ha per lo meno il vantaggio di sfidare il direttore della società in visita (esempio dell'egoismo autoritario che sopraffà tutti). La posizione di Kayerts sulla croce, infatti, è goffamente, provocatoriamente oscena: la lingua fuoriesce, violacea e gonfia.

Kayerts e Carlier si sono arresi a un'impresa commerciale, decretando la vittoria dell'idea di imperialismo e di conquista. Nel racconto successivo, *La laguna*, Conrad esamina, invece, la fede nell'idea dell'amore. Arsat ha dato il suo cuore a una donna; quando questa muore, in lontananza si vede un'aquila che vola lontano. La coincidenza della sparizione dell'aquila e della morte della donna non è semplicemente un tocco poetico. Rappresenta la dissoluzione che avviene nel mondo di Arsat - l'immagine egoista della gioia dell'amore abbandona la realtà. Dopo la scomparsa dell'uccello, di fronte ad Arsat si profila una piccola zona di luce; scrutandola egli chiede all'uomo bianco, che sospetta di tutto, cosa si può scoprire della verità a quel punto. La risposta dell'uomo bianco è «niente», il che, a mio avviso, dimostra la sua conoscenza inconsapevolmente acuta delle tenebre intollerabili e sgradite. Poiché Arsat è come un bambino nella sua devozione impossibile per l'idea astratta di onore, egli torna alla vita di prima intenzionato a correggere gli errori che ha commesso in passato. Anche l'uomo bianco torna alla sua arida vita. L'aspetto più scoraggiante, in questo racconto, è l'implicazione che, sebbene Arsat e l'uomo bianco

continuino a vivere nella falsità, la verità che potrebbero avere abbracciato è ripugnante e scomoda, poiché non offre nulla. Per lo meno, gli effimeri successi dell'esperienza inducono l'uomo all'egoismo e al guadagno.

Ne *Il negro del «Narcissus»*, il romanzo che segue immediatamente *La laguna*, la nave è descritta come un ideale di bellezza viziato, ma fulgido. La solidità e l'eleganza del *Narcissus* sfidano le immense e indifferenziate distese oceaniche, fornendo all'equipaggio una struttura sociale protettiva; ma al lettore viene ricordato che, nella sordida aspirazione commerciale del suo «pellegrinaggio», il *Narcissus* conferma ciò che il suo nome implica. La nave sta al mare come l'uomo civilizzato ed egoista sta alla verità. Prima della sua partenza dal porto orientale e dopo l'arrivo in Inghilterra, il *Narcissus* non è altro che un'estensione del macchinario della civiltà e della società. Una volta in mare, la nave è la società stessa, impegnata nella lotta per raggiungere la purezza e sbarazzarsi del dolore che si annida sui suoi ponti e, al contempo, per evitare di essere distrutta. James Wait, naturalmente, sembra essere la minaccia maggiore, ma la straordinaria complessità dell'opera si basa sul desiderio dell'equipaggio di vederlo morto e sul generale desiderio di evitare che ciò avvenga. Egli è nero, e quindi è un emissario dell'oscura verità; ma è anche un uomo estremamente egoista, che costringe tutti a prestargli le complesse cure. Così come il *Narcissus* sta tra gli uomini e il mare, Wait sta tra gli uomini e la verità; a causa della sua malattia, egli è per loro un'immagine che rappresenta una minaccia al comune sforzo organizzato di perpetuare la vita. Quindi anche il *Narcissus* è una tale immagine. Il conflitto dell'equipaggio tra la cura della nave e la cura di Wait inscena l'esitazione umana tra il benessere sociale e l'individualità personale. Poiché il mare tempestoso minaccia l'estinzione del *Narcissus* e di Wait, del benessere sociale e dell'individualità, l'equipaggio salva eroicamente entrambi. Il disgustoso Donkin lo sa, e quindi mantiene sia un rapporto amichevole con Wait sia il suo ruolo di membro dell'equipaggio, con le astuzie di un opportunista che comprende «il latente egoismo insito nella premura verso i sofferenti» (*Il negro del «Narcissus»*, I, p. 147). Dopo che Wait viene salvato, le sue buone condizioni di salute segnano la fine della sua individualità - egli, come l'equipaggio, desidera tornare alla vita metodica dei marinai. È significativo il fatto che solo il capitano Allistoun, il maestro del sistema, e Singleton vedano il suo inganno per quello che è. Wait viene

isolato e muore perché, come Kurtz, non riesce ad affrontare la buia verità e, perciò, rimane schiavo di un'idea di ordine; il prezzo da pagare per l'individualità è la morte. Quindi il *Narcissus* ha vinto contro Wait. Nel momento in cui attracca, anche la nave muore, riconsegnando il suo breve potere alla società. Gli uomini diventano le sventurate vittime di idee di terra, della vita così com'è tradizionalmente vissuta dalla società.

Nella struttura idiosincratica della filosofia di Conrad, *Il negro del «Narcissus»*, per ottenere i suoi effetti, fa affidamento sulle caratteristiche razziali dei suoi protagonisti. Se il colore della pelle di Wait pare avergli meritato importanza nella coscienza dell'equipaggio, è altrettanto vero che l'ethos dell'equipaggio, nel suo complesso, è inglese. E l'elemento nodale della vita di un inglese (per lo meno secondo Conrad) era che la sua esistenza e il mare «si compenetrano» (*Giovinezza*, I, p. 274). Le relazioni tra il *Narcissus* e l'equipaggio, e tra il *Narcissus* e il mare, confermano l'opinione di Conrad sull'argomento. *Giovinezza*, l'opera successiva di Conrad, è anch'essa un racconto di marinai inglesi. Qui il viaggio della *Judea*, un altro pellegrino, è esplicitamente reso come «il simbolo dell'esistenza» (*Giovinezza*, I, p. 274) — ossia, dell'esistenza inglese. Poiché il compito e il motto della nave è «Vivere o morire», l'azione devota è, in sé, il significato del viaggio della *Judea*. È il particolare rapporto inglese con il mare, e non unicamente la giovinezza, che consente di proseguire un viaggio così tormentato da innumerevoli, perfino assurdi, ostacoli. Ciò che rende l'equipaggio della *Judea* così fedele all'energica determinazione del capitano Beard è il mare, la cui immensità li incita a fare per la loro nave ciò che gli uomini del *Narcissus* fanno per la propria.

Marlow si distingue dagli altri uomini. Nel suo racconto retrospettivo, la *Judea* sembra richiamata da un fantasma, che la trascina nelle tenebre della verità in cui tutte le cose scompaiono (*Giovinezza*, I, p. 288). Mentre l'equipaggio è efficiente, Marlow è un visionario esaltato. Per lui la giovinezza è legata a immagini che permettono di rendere intelligibile l'esperienza; a differenza degli uomini impegnati nell'esecuzione del proprio dovere, la giovinezza di Marlow gli conferisce il potere di manifestare la sua individualità emergente. *Diventerà* il comandante di un vascello (anche se la *Judea* affonda), poiché egli si è sempre immaginato in quella veste. Al risveglio a Bangkok, con il buio e imperscrutabile Oriente davanti a sé, egli deve decidere se accettare questo

mondo strano in cui la sua sfrontata giovinezza gli ha permesso finalmente di penetrare o se tornare in Occidente, alla società tradizionale, conservando solo un'immagine di quell'incontro. Non c'è, in realtà, una vera e propria alternativa, ed egli sceglie la seconda possibilità.

Se si confronta il giovane Marlow con il figlio «ricoperto di toppe» dell'arciprete russo di *Cuore di tenebra*, emerge un fatto curioso. Entrambi sono giovani avventurosi, appassionati, entusiasti e innocenti. Marlow, tuttavia, diviene un flemmatico inglese, che alla fine di *Giovinezza* dà il benvenuto a un equipaggio di compatrioti, lascia l'Oriente e riprende le rotte dell'Occidente. L'ammiratore più leale di Kurtz, invece, lascia Marlow e riparte alla volta di altre avventure. Uno chiude l'anima alle tenebre; l'altro la lascia aperta. Se la verità è la negazione della differenziazione razionale, il giovane russo è sicuramente in cerca della verità. Ma per quale ragione Conrad era tanto restio a concedere ai suoi compatrioti di adozione la tenace capacità di cercare la verità? Perché, invece, ritenere che i suoi maggiori nemici, i russi, la possedessero? Con perfetta coerenza, Conrad scrive ne «L'autocrazia e la guerra» che la Russia è *le néant*: il «nulla» era, appunto, la definizione che egli aveva dato della verità. La Russia, quindi, è la verità? E il mare, è la verità?

Naturalmente la risposta a entrambe le domande è sì e no. Il ciclo della verità e dell'idea nell'essere umano (di cui si è parlato all'inizio di questo capitolo) è un aspetto necessario dell'esistenza umana, che getta però in una cupa disperazione. L'uomo ha bisogno di idee in base alle quali vivere, e nella mente le idee possono nascere solo resistendo alle tenebre indifferenziate. Da qui l'individualità, l'egoismo e così via. In quanto polacco, Conrad riteneva di avere sofferto, e in modo inconcepibile, per mano della Russia. Opporsi al tentativo della Russia di cancellare la sua identità polacca divenne lo scopo ultimo della sua giovinezza. Egli scoprì che l'Inghilterra aveva la tradizione e il franco coraggio di aiutarlo in questo progetto. Prima di tutto, la lingua non era «cristallizzata» come il francese, ma neanche informe. Inoltre, gli inglesi davano molto credito al «carattere», e il carattere - come si è visto nella discussione sulle lettere di Conrad — era il risultato dell'esposizione alle tenebre e della resistenza a esse. Marlow è quindi la versione conradiana dell'*homme moyen Anglais*, sebbene più acuto e perspicace, insomma più europeo. Il giovane russo, invece, ha un animo puro ed è tutt'uno con le tenebre che lo circondano. Se l'Aschenbach di Mann non riesce

ad aprire il pugno, la Russia è un pugno fin troppo aperto. Sicuramente l'agonia di Razumov in *Con gli occhi dell'Occidente* si basa su un'applicazione polemica di questo fatto.

Nelle tre opere successive, Conrad continua a esaminare il rapporto tra verità e immagine, astrazione e concretezza, oscurità e illuminazione. Il rapporto tra Marlow e Kurtz in *Cuore di tenebra* si colloca su un piano metafisico, come la relazione tra le tenebre e la luce, tra l'impulso verso le tenebre di Marlow, finché non vede Kurtz, e l'impulso verso la luce di Kurtz nelle tenebre più profonde. Perfino nei suoi minimi barlumi, il romanzo riflette il nodo etico, epistemologico, del pensiero di Conrad. Sfidare le tenebre significa affermare il proprio essere inondando il cuore di tutta la verità, che deve, ma non può, rimanere limpida e verginale. Lo spirito di avventura e il colonialismo di Kurtz lo hanno condotto al centro delle cose, ed è lì che Marlow spera di trovarlo. (È utile ricordare che una volta Conrad scrisse a un corrispondente francese che *Cuore di tenebra* era, tra le altre cose, uno studio di differenze razziali [*Lettres*, p. 64]. Le origini tedesche di Kurtz sono in parte responsabili delle sue azioni, poiché il germanismo, come scrisse Conrad ne «L'autocrazia e la guerra», «è un'organizzazione potente e verace, piena di una poco scrupolosa fiducia in sé, il cui appetito di espansione troverà un limite solamente nella capacità di mettersi nel piatto le membra tagliate ai suoi amici e vicini» [*L'autocrazia e la guerra*, V, p. 313]. Non c'è da meravigliarsi che la Russia e la Germania fossero le due opposte potenze in Europa.) Marlow desidera utilizzare la luce energetica dell'egoismo per raggiungere la fonte prima della verità, e scoprire cosa vi è all'interno. Egli lascia dietro di sé il mondo dei fatti chiari e discende nel cuore delle tenebre. Come il morente Wait, anche Kurtz sa vedere sia la rivendicazione ipnotica della verità sia la necessità salvifica dell'inganno, sia la verità delle tenebre sia l'immagine palliativa della luce e dell'amore dell'uomo. Quando muore, egli ha esaurito la sua volontà di vivere e restituisce al mondo l'«orrore» che altri troveranno. L'orrore della situazione consiste nel fatto che la sua anima non è in grado alla fine di mantenere sia la luce che le tenebre, sebbene egli si appelli a entrambe. Marlow, d'altra parte, non può negare la sua volontà di vivere e toma dalla fidanzata di Kurtz con una bugia sulle labbra, un'immagine della buona indole di Kurtz creata a uso e consumo dell'infelice ragazza. Anch'egli non riesce a guardare la verità molto a lungo. L'unico modo in cui può attingere a essa è tramite la drammatica condizione di

Kurtz; e questa, come afferma Marlow, è solo un'immagine drammatica della situazione di Kurtz, che rende intelligibile, e inverosimile, l'intera esperienza.

Gli eroi delle due successive opere di Conrad, a differenza di Kurtz e Marlow, non concedono niente alle tenebre. Falle e MacWhirr differiscono solo nel modo in cui riescono a preservarsi, a conservare se stessi: Falk è appassionato e nervoso, MacWhirr è calmo e prudente. Entrambi detengono il «monopolio» dei metodi disponibili per sopravvivere al disastro, ed entrambi, ognuno a proprio modo, sono degli irrefrenabili egoisti. Per Falk il mare è il teatro della sua prolungata esistenza; egli la conduce sotto l'influsso della sua potenza imperialistica. Quando prende la nipote del capitano Hermann dalla *Diana*, nella mente del narratore si fa strada un'idea di ratto e di stupro: poiché la ragazza è descritta come un'immagine che assembla artisticamente vari modelli di bellezza femminile (*Falk*, I, pp. 439-440), Falk, nel possederla, viene guidato dal suo osceno nervosismo, che lo porta ad allontanarsi dall'idea quasi divinizzata di autoconservazione per avere lo splendido corpo della ragazza. Lasciando che la distrazione *si impossessi* di lui (non era facile vivere con il ricordo del cannibalismo che ha praticato per sopravvivere), egli cerca una nuova *raison d'être*, un nuovo ideale per se stesso. Più il possesso della ragazza da parte di Falk combacia con la storia del cannibalismo e più la geniale narrazione si trasforma in un racconto di angoscia e afflizione. In *Tifone* MacWhirr fissa l'oscurità della burrasca per scoprirne il segreto, non riesce a cogliere l'idea sottesa all'attacco sferrato dalla burrasca e, davanti al barometro, diventa un pagano in adorazione di una statua. Il barometro e la nipote di Hermann sono le immagini a cui, rispettivamente, MacWhirr e Falk si sottomettono.

Tutte le opere considerate finora trattano di esperienze in cui i protagonisti, assaliti dalle tenebre, creano immagini-surrogato che consentono forme di conquista e autoaffermazione di vario tipo. Si tratta di uomini che, come scrisse Conrad a Sanderson il 26 dicembre 1897, «seguono un *ignis fatuus*» (*LL*, I, p. 219) che argina l'invasione delle tenebre. Per analogia, l'ego dell'artista gli conferisce il potere di manipolare eventi e formulare spiegazioni per arginare il potere astratto dell'esperienza, la sua azione insensata. In altre parole, solo l'artista schopenhaueriano può negare temporaneamente, con le immagini cui dà vita, la volontà di vivere. Spetta al capitano Whalley e a Yanko Goorall

concludere il primo studio di Conrad sull'individualità risoluta. Yanko naufraga su una costa sconosciuta dove la sua individualità non trova modo di esprimersi. Intrappolato in un'esistenza sconosciuta, egli è come un uccello preso al laccio. Quando Amy lo libera dalla solitudine, la sua esistenza è retta solo dall'amore della donna. Quando la donna scopre che la natura spontanea e vivace di Yanko è per lei un oscuro nulla, che non può dare vigore alla sua vita, l'amore che nutre per lui scompare. L'immagine che Amy ha di Yanko si dissolve nella banalità della sua vita; la donna comprende che l'oscurità ottusa della sua stessa esistenza l'ha obbligata a vedere in lui qualcosa che non c'era. Amy non impiega molto a capire che egli è solo una sua stupida, romantica idea. Quando Yanko muore, anche la vita della donna torna al suo vero stato.

Allo stesso modo, Whalley, magnifico pellegrino sulla terra, dedica la vita a mantenere nella mente della figlia un'immagine di se stesso. Ma la placida maschera del mare, la superficie sulla quale una volta aveva tracciato la sua vita come «una geremiade redatta con parole antiquate», gli è indifferente (*Al limite estremo*, I, p. 554). Egli è come una scogliera, presenta sempre al mare una parte indomabile, sperando che il ricordo dei suoi successi gli assicuri un ruolo nelle vaste correnti del tempo. Ma la sua mente e il suo debole corpo non hanno più il potere di mantenere la «luce» che un tempo aveva diffuso nel mondo. Le tenebre rinnovano la loro invasione. Obbligato da circostanze sfortunate a lasciare la presa sulla sua precedente idea di vita, la sua individualità diventa di conseguenza sempre più limpida e indefinita, mentre i suoi confini protettivi si fanno sempre meno netti. Egli soccombe lentamente alle tenebre, che distruggono persino l'illusione delle apparenze. Quando si uccide, egli non affronta la verità della sua situazione presente, ma esprime con un gesto pieno di pathos la sua lealtà all'immagine del passato. Il paradosso crudele è che in fondo tutto ciò non conta — egli muore comunque. Alla fine del racconto sua figlia continua ad amarlo, anche se non riesce più a figurarselo mentalmente.

Fin qui il percorso di Conrad lo aveva portato a cimentarsi più volte con un esame travagliato dell'individualità, che spende futilmente le sue energie per ottenere un effimero passaggio attraverso le tenebre. Evidentemente, nel 1902, gli impulsi contrari, verso la verità da un lato e verso un'efficace idea di vita dall'altro, impulsi che Conrad cercava di bilanciare, bloccarono il suo lavoro. Tuttavia, era ancora abbastanza marinaio da capire che tutti i viaggi devono finire.

Navigare in un oceano di inchiostro con una penna invece che con i remi (LL, I, p. 262), come aveva scritto ad Angèle Zagórska il 18 dicembre 1898, richiedeva un porto e un posto dove riposarsi. Per quanto incerta fosse la sua realtà, era arrivato il momento psicologico di rivendicare il successo dell'impresa.

Tipicamente conradiano nel suo intento di dare credito alle idee e immagini della vita marinaresca, *Lo specchio del mare* fu l'opera successiva scritta da Conrad (vi lavorò dal 1903 al 1906). Tra i due poli della sua vita, scrisse Conrad nel libro, tra la partenza e l'approdo, tra l'avventura del mare buio e la sicurezza del riposo, il marinaio sa che l'ancora è un emblema della speranza e del riposo (*Lo specchio del mare*, V, p. 54). Nella vita dei marinai vi è un ritmo perenne che viene periodicamente rallentato o interrotto dalle consuetudini della vita marinaresca (il porto e l'ancora) oppure dalla consumata abilità dei marinai. Un esempio di questo ultimo caso è la capacità del marinaio di portare la nave in condizione di quiete totale: le vele vengono ammainate, il movimento si arresta. L'arte della navigazione, come tutte le arti di cui l'uomo acquista padronanza, fa di chi la pratica un prigioniero (*Lo specchio del mare*). In modo analogo, la società trasforma i suoi membri in macchine. Eppure, la sensazione di realizzazione artistica provata dal marinaio, quando vede nella sua nave un terreno d'incontro tra la sua arte e il mare, può prendere forma in un'immagine viva, elettrizzante che in parte lo libera dai suoi legami.

Quell'immagine — Conrad la vedeva come un insieme di ragnatele e garza che tiene incatenata la nave alla superficie dell'oceano (*Lo specchio del mare*, V, p. 97) - è la massima rappresentazione della lotta del marinaio per mantenere a galla la nave, un'immagine che lo aiuta a proseguire il suo lavoro, una fonte di orgoglio e incoraggiamento. Sapendo che le vele non sono altro che ragnatele rispetto alla straordinaria potenza del mare e del vento, egli si mantiene vigile sull'infinita varietà di ostacoli del suo lavoro; la bellezza eterea, ma percepibile, delle ragnatele e della garza è sia una creazione del marinaio sia un *fatto* reso poeticamente, così come una burrasca, per esempio, è se stessa non solo nell'infinita forza dei venti, ma anche negli effetti che ha sul cuore del marinaio. In altre parole, non solo la verità priva di immagini, ma anche l'immagine che noi creiamo misteriosamente per descrivere la nostra versione della realtà:

ecco da cosa è data l'intera realtà. La chiave dominante della fase intermedia (1902-1910) consiste nel riconoscimento conradiano del potere della soggettività - della sua apparente supremazia su ciò a cui reagisce. *Lo specchio del mare* ne rappresenta una accurata preparazione. In quel periodo esiste una relazione particolare tra gli effetti delle tenebre e la reazione dell'individuo a essi: il prototipo di questa relazione è il modo in cui il marinaio tormentato dà magicamente forma a un'immagine dell'azione che lo impegna. La navigazione, infatti, come scrive Conrad ne *Lo specchio del mare*, è un'arte, e la vita dell'arte è un'esistenza magica (*Lo specchio del mare*, V, p. 48). Tuttavia, non si è mai totalmente certi che un'immagine creata non sia il risultato di un'allucinazione patologica dell'individuo. Forse è per questo che una delle muse che proteggono *Lo specchio del mare* è Don Chisciotte, l'avventuroso cavaliere la cui personalità venne annebbiata dall'arte e dalle immagini partorite dalla sua pazzia. Il secondo patrono del libro è Ulisse. Da un parte c'è Chisciotte, che ha impulsi irreprensibilmente genuini e umani, ma non riesce a trovare un obiettivo degno sul quale fissarli, e dall'altra c'è Ulisse, che ha un obiettivo irreprensibilmente genuino e umano, ma che per raggiungerlo utilizza la sua innata propensione all'inganno - Conrad ha bisogno di entrambi, pazzia e inganno.

Sebbene la pazzia e l'inganno siano spiegazioni fondamentalmente insoddisfacenti dell'esistenza, esse iniziano a costellare le opere di Conrad. Quando uno dei vari protagonisti perseguitati di Conrad viene portato a creare un'immagine di realizzazione - Gaspar Ruiz, per esempio, è obbligato a vedersi come un glorioso capo rivoluzionario — l'esito è sventurato, o perché perde il suo equilibrio mentale o perché viene smascherato quale impostore privo di scrupoli. L'atteggiamento di Conrad verso questi poveri nuovi eroi è incerto. Nei riguardi di Ruiz, per esempio, egli prova una condiscendenza compassionevole: come Kayerts, il gigantesco uomo muore in modo rituale e comico, il che ricorda che, martire rivoluzionario o meno, Ruiz è una creatura errante, sgradita agli occhi del mondo. L'attaccamento di Gaspar per la strana donna che ispira le sue azioni semi-isteriche è la sua forza, ma anche la sua debolezza. Egli viene separato da lei e quindi dalla possibilità di continuare a esercitare la sua forza gigantesca, ma gravosa. Gli astuti professionisti che causano la sua rovina comprendono perfettamente il potere del ruolo da lui immaginato, una forma di pazzia che essi deliberatamente reprimono. Oppure, si consideri l'ancor più patetico caso di *Un*

anarchico, un altro racconto che fa parte di *Un gruppo di sei*. Le circostanze obbligano il protagonista ad assumere il ruolo dell'anarchico, solo per questioni di immediata convenienza.

Il suo avvocato gli spiega che deve essere un anarchico socialista, ed egli crede di esserlo. L'uomo viene esiliato per le sue presunte azioni e scappa dalla colonia penale, divenendo sempre più la persona che gli era stato chiesto di diventare. Egli è uno schiavo, uno squilibrato *bovaryste*, privo della tranquillità necessaria per riesaminare le basi della propria esistenza - in breve, un pazzo. Poi vi è il poliziotto spia nella storia raccontata al narratore dal fascinoso X ne *Il delatore*. L'informatore della polizia entra, con l'inganno, in una cellula anarchica, si innamora di una radicale «dilettante» e alla fine viene scoperto e punito per il suo inganno. Tutti questi uomini, in un modo o nell'altro, sono prigionieri di un'idea o di un'immagine inopportuna, spiacevole. Eppure, nel corso delle loro carriere, sperimentano brevi momenti di successo, perché le immagini che hanno di sé «li ripagano».

Naturalmente, è l'esperienza del conte de *Il Conde* che illustra nel modo più plausibile la condizione di quei prigionieri. Come Hervey e Kayerts, il conte, che è un seguace della vita ordinata, conduce un'esistenza di regolarità monotona, ma sicura. Il suo obiettivo nella vita, visto da Conrad con indulgente pietà, è semplicemente aspettare l'inevitabile (*Il Conde*, I, p. 741), che si presume essere la morte, ma che in realtà è una brusca invasione della sua raffinata intimità. L'importanza del sottotitolo del racconto - «vedi Napoli e poi mori» - sta nel fatto che il furfante che adessa il conte è un'immagine in piccolo di Napoli. Dopo avere visto quella sgradevole creatura, il conte può morire. Nessuno, neanche un uomo totalmente inoffensivo come il conte, è immune da ciò che è diventato l'inevitabile destino dell'uomo. Non vi è modo di condurre la propria vita senza distrazioni ingiustificate. Anche Feraud e D'Hubert ne *Il duello* non vedono alcuna possibilità di vivere la vita senza un'esaltazione innaturale; il loro vizio, nella fattispecie, è il duello, una cristallizzazione dell'esaltazione latente e insignificante della vita. Ciò che essi *devono* avere è ciò che il conte non può evitare. Quindi, la differenza tra i duellanti compulsivi e il conte è minima. Il progresso dell'individuo verso la morte, l'oblio, la verità è ostacolato da immagini di «inquietudini desiderate», inganni, se si vuole, dell'individualità. Tali immagini hanno l'inestimabile capacità di provocare una conclusione di un qualche tipo. Sono porti creati

intenzionalmente alla fine di un viaggio nelle tenebre assolute che Conrad e i suoi eroi non riescono più a sopportare all'infinito. In altre parole, Conrad si è lasciato Marlow alle spalle, Marlow con le sue esperienze inconcludenti e le sue sensazioni di orrori indicibili.

Avendo creato una serie di immagini di realizzazioni compiute, partendo da quelle speranzose de *Lo specchio del mare* e finendo con quelle disastrose di *Un gruppo di sei*, Conrad spostò la sua attenzione su immagini di inizi precisi. L'approdo è solo la fine di un viaggio; ma la partenza è anch'essa ugualmente importante. Ancora una volta Conrad tratta il tema in un testo autobiografico, *Una cronaca personale* (1909-1912). Il fulcro del libro sono gli albori della carriera di romanziere di Conrad, carriera il cui embrione viene individuato nella storia del prozio. Il vecchio gentiluomo, ex ufficiale dell'esercito napoleonico, non riesce a dimenticare la ritirata dalla Russia quando, prossimo a morire di fame, mangiò, insieme ad alcuni compagni, un cane lituano. Questa è «la primissima storia, diciamo, realistica» che Conrad abbia mai udito (*Una cronaca personale*, V, p. 192) e la sua somiglianza con l'esperienza di Falk è, a mio avviso, volutamente sottolineata. Come il cannibalismo di Falk, infatti, precede il possesso della nipote di Hermann, così il pasto degradante del prozio è l'«embrione» della carriera letteraria di Conrad. Il testo prosegue con lo studio dell'effetto che quell'episodio ebbe sulla sensibilità del giovane Conrad: tale storia divenne l'immagine spettrale e ossessiva del suo universo interiore. Il talento letterario di Conrad fa di tale esperienza l'inizio della sua vita di scrittore; egli ricorda che il consiglio che ha sempre seguito è di non «gàter sa vie» («sciuparsi la vita», *Una cronaca personale*, V, p. 249). Il pericolo di turbare l'ordine e la regolarità, ossia l'economia, della sua vita di scrittore si profila via via come l'elemento prevalente, e gli altri ricordi contenuti ne *Una cronaca personale* testimoniano l'attento utilizzo che viene fatto del passato, sotto forma di immagini «fantasma». C'è Flaubert, un artista e maestro il cui spirito aleggia sullo scrittore in nuce; poi c'è lo spirito del narratore nato con un corpo da marinaio; e infine l'ombra dell'inesplicabile, una verità misteriosa che può essere ammessa, ma non sondata. Scrivere, prosegue Conrad, non è un modo per esprimere se stessi, ma un atto di continua fedeltà alle emozioni scaturite dalle immagini evocate dal profondo pozzo del passato. E' la dichiarazione pubblica della nuova, personalissima visione della verità di Conrad. Imperialismo ed egoismo confluiscono in un comodo

solipsismo — non c'è bisogno di parlare unicamente del proprio «salto» da un paese all'altro, o da una vita all'altra. Inoltre, si può parlare dei fantasmi che, con la loro presenza, danno il via, quindi nutrono, la vita interiore dello scrittore e la proteggono dalle tenebre. Solo confessando la propria vita in questo modo, uno scrittore può conferire al proprio universo continuità e indipendenza: dalla partenza *all'*approdo, e partenza e approdo.

Entrambe le opere autobiografiche terminano evocando in una sorta di rapimento i simboli del sentimento nazionale. Alla fine de *Lo specchio del mare* vi è una perorazione dello spirito nazionale inglese, un «elisir» del ricordo. *Una cronaca personale* si chiude con un saluto alla Red Ensign, che incarna l'ideale di un'esistenza con uno scopo preciso. La bandiera ricorda lo spirito inglese, e quello spirito rimanda di nuovo all'insegna, uno dei suoi prodotti. Piuttosto che riportarci alla verità astratta, l'immagine «simbolica» ci conduce strategicamente a un'altra immagine, mantenendoci all'interno di un ordinato regno di ben precisa intelligibilità. Conrad, infatti, ha finalmente stabilito l'ambito del suo universo letterario: egli ha postulato il processo secondo cui la verità viene ridotta dall'egoismo umano a una serie di idee funzionali. L'Inghilterra e il suo scrigno di immagini sono diventati suoi: essi lo proteggono dal cuore delle tenebre. Ed è in questo regno indubitabilmente britannico, abitato con confuso impeto giovanile dal narratore de *Il compagno segreto*, che Conrad introduce Leggatt.

La sfida che deve affrontare il capitano neofita (che chiamerò X) è proiettata su un fondale inglese di «fair play» e innata superiorità razziale. L'ideale che ha di se stesso, a suo avviso, dovrà essere messo alla prova secondo la tradizione britannica e le esigenze della difficile, ma incorreggibilmente britannica, presenza di Leggatt. Il tentativo cosciente di X di fare la sua parte non è unicamente finalizzato a proteggere Leggatt; egli vuole anche limitare la sua attività con alcune restrizioni strategiche. Insieme i due uomini sfidano queste restrizioni rivelando la propria insoddisfazione. Leggatt condivide il recondito desiderio di X di fuggire dalla prigione nazionale, sociale e filosofica in cui, nel bene e nel male, X, come Conrad, si era volontariamente rinchiuso. Per raggiungere alcuni scopi che la prigione gli vieta, X deve porsi con onestà la seguente domanda: sono in grado di realizzare da solo il mio ideale di libertà? La domanda trova una risposta quando X accoglie l'uomo che esce dal buio, come un

fosforescente bagliore di luce riflesso dal mare indifferente, e lo tiene nascosto a bordo come un apostolo temporaneo di infinita libertà. X corre il rischio di occultare il fuggiasco, ma poi non va oltre. E' difficile credere, come hanno suggerito alcuni critici, che X sia migliorato grazie al suo breve incontro con Leggatt. Quest'ultimo conforta semplicemente X nel suo rassicurante rapporto con il mondo scelto in precedenza. L'idea non è messa in discussione, perché «non sopporta di essere scrutata troppo a fondo» (*L'agente segreto*, III, p. 352). Quando X non sa più che farsene di Leggatt, questi torna al mare.

Come una tempesta si definisce pienamente nel cuore dell'esemplare marinaio che resiste al suo attacco, così la presenza di Leggatt sulla nave fornisce a X un'immagine del suo sé recondito. Ma tale immagine è nascosta e vergognosa. Sulla sua nave, schiavo del suo mondo limitato, allontanato dal suo equipaggio, X utilizza Leggatt per ottenere ancora più controllo su se stesso *per come egli è*. La prova della visione «ideale» che ha di sé riporta X al mondo britannico che egli conosce meglio. In breve, *L'agente segreto* è un apologo esortativo sul perché, dopotutto, non è possibile fuggire con l'astuzia dal cosiddetto dovere. L'immagine del doppio, insieme a una trama che mette alla prova l'eroe, non dà il via alla ricerca, alla profonda introspezione che Marlow, per esempio, fa in *Cuore di tenebra*. Conrad sceglie lo sviluppo sicuramente più semplice del tema, forse perché - come ho già ipotizzato - al tempo de *Il compagno segreto* si era esaurito nel lottare contro le tenebre. Vedendo un'immagine di sé in un'altra persona, X può constatare la propria identità e può sferrare un attacco più mansueto e meno impegnativo all'ambiente che lo circonda. Quando Leggatt si allontana nuotando verso un nuovo destino, significativamente manca un'ulteriore descrizione del futuro di X. Una lettera che Conrad scrisse a Galsworthy il 5 maggio 1905 è particolarmente rivelatrice a tale proposito:

Ammetto che attendevo buone notizie da te. Sono comunque benaccette. Ero più preoccupato che turbato per la tua indisposizione, che pare che io conosca tanto bene. Era come osservare uno strano conoscente in uno specchio: le mie ben note sensazioni misteriose, inquietanti riflettevano la tua personalità, che è tanto vicina al mio essere interiore quanto può esserlo tutto ciò che non è propriamente me stesso. Ho visto la tua partenza da Napoli con una sensazione di fiducia che oggi nessuna abituale diffidenza nei confronti della vita

potrebbe modificare. Ti stai mettendo in buone mani. E io sono tornato a essere tranquillo sul tuo destino - sulle torture della mia terribile e travolgente indolenza - la massima negazione della tranquillità - così come una gabbia non è un rifugio, è la negazione del luogo del riposo.

(LL, n, p. 18)

Se in seguito X soffre in tal modo, di indolenza, ciò è dovuto al fatto che egli ha vissuto in una gabbia che sembrava un rifugio.

E' significativo che due opere che seguono *Il compagno segreto* siano ambientate in cornici apparentemente idilliache che, in realtà, sono prigioni. Anche l'ambientazione di *Un colpo di fortuna* e *Freya delle Sette Isole* è wagneriana, come se Conrad avesse dovuto sostituire ciò che non riusciva più a creare in modo convincente con impalcature già pronte.

Un colpo di fortuna, la storia di un giovane capitano inglese che si attarda su una piccola isola del Pacifico, del suo incontro con Alice Jacobus, una creatura sensuale con uno strano padre che ha un fratello altrettanto strano, è ambientato nel meraviglioso giardino di Alice. I lunghi capelli di Alice, le seduzioni quasi inconsce a cui sottopone l'eroe innocente, il bacio cruciale che l'eroe dà alla ragazza - tutto suggerisce il dramma di un *Parsifal* del Pacifico, con Alice nei panni di Kundry e l'uomo in quelli di Parsifal. Ma il giardino di Alice è un rifugio su un'isola incantata dove il narratore trascorre il suo periodo di ozio forzato. In un primo momento l'isola si presenta come un'apparizione magica nel mare, che promette riposo e piacere dopo sessanta giorni di traversata sulla nave (*Un colpo di fortuna*, I, p. 849). Quando raggiunge il ridente porto, egli ha la sensazione di essere sfuggito dal mondo mercantile in cui ha vissuto, come Kayerts e Carlier, come un prigioniero forzato. Ma l'incontro con i due fratelli Jacobus lo riporta a quel mondo commerciale che pensava di essersi lasciato alle spalle: il fratello violento e sgradevole incarna il lato avaro di quel mondo e il fratello più suadente, ma assetato di guadagno, incarna le sue allettanti ricompense mercenarie.

Il fratello gentile lo porta a casa sua dove, nel suo «cimitero di fiori» (*Un colpo di fortuna*, I, p. 881), Alice passa il tempo guardandosi attorno, ripiegata languidamente su se stessa. L'eroe è affascinato dalla ragazza e dal suo giardino, vi torna giorno dopo giorno, dapprima per osservarla, poi, inutilmente, per farla uscire allo scoperto e carpire il segreto che essa custodisce tanto pertinacemente. E per tutto il tempo il padre

della ragazza cerca di fare interessare il capitano alle patate, perché, come ricorda incessantemente al giovane disinteressato, c'è la possibilità di trarne un guadagno. Presto il giovane capisce di essere diventato prigioniero delle proprie allucinazioni sensuali, come se le sue inutili fantasie sui piaceri suscitati da Alice avessero sostituito il mondo della rigida vita di mare. La sua mente è sfuggita dall'idea di commercio per rifugiarsi in un'idea di beatitudine. Quando alla fine bacia Alice, scopre con grande sconcerto che la ricerca di piaceri sconosciuti mediante i sensi è mediocre e falsa (*Un colpo di fortuna*, I, p. 897). Se il precedente modo di vivere era una gabbia, il giardino di Alice si rivela un sogno vacuo, un'altra gabbia che, però, assomiglia a un rifugio. Conrad fa dire al giovane che il fatto di aver messo in dubbio l'idea mercantile che aveva sempre servito deve essere punito: egli deve ripagare il bacio a un giusto prezzo (*Un colpo di fortuna*, I, p. 901). Lo fa accettando le patate dal padre di Alice, da cui ironicamente ricaverà un esorbitante profitto. Sebbene le sue imprese commerciali abbiano avuto successo, egli confida al compagno che il suo futuro è in pericolo (*Un colpo di fortuna*, I, p. 902).

Alice, naturalmente, è la compagna segreta che l'eroe tratteggia erroneamente nella sua immaginazione. Ma mentre Leggatt lascia X con un certo sentimento di euforia, Alice fa semplicemente tornare il capitano alla vita insoddisfacente che ha sempre condotto. Ora egli sa che per lui non vi saranno altre fughe e che le cose rimarranno così come sono; la sua amara conoscenza riflette quella di Conrad. Quest'ultimo, prigioniero in un mondo che è un sistema chiuso di immagini, speranzosamente creato per proteggerlo dalle tenebre, può solo immaginare altri mondi, ancora più limitati, per le sue fiaccate energie.

Ciò nonostante, Conrad continuò a provare. Nell'opera successiva, *Freya e le Sette Isole*, egli descrive un altro paradiso wagneriano, più speranzoso. Freya Nelson e Jasper Allen, il suo fidanzato, si sono creati un mondo di vera speranza. Freya vive con suo padre su un'altura di una delle Sette Isole dello scintillante Oceano Pacifico, facendo della sua vita col vecchio padre un esercizio di preparazione al meraviglioso futuro con Jasper. Quando si sposano, i due giovani vanno a vivere a bordo del grazioso brigantino di Jasper, il *Bonito*. Freya, durante l'assenza di Jasper, passa gran parte del tempo a suonare Wagner al pianoforte, e presto si capisce che il *Bonito* è la futura dimora di Jasper-Tristano e Freya-Isotta. Sulla nave

i due condurranno la loro vita insieme, in febbrile felicità, proteggendosi a vicenda dalle pene del mondo, liberi da qualsiasi complicazione terrena. Freya, tuttavia, avanza un motivo apparentemente ingiustificato per rinviare il matrimonio: non si sposerà finché non avrà ventuno anni. Si noti come la possibilità della coppia di attingere a una immaginaria gioia finale si basi sulla realizzazione di una ragione totalmente astratta; dove con *astratto* (sono le parole di Conrad) si deve intendere che Freya vuole iniziare la sua vita matrimoniale in base a una condizione totalmente indifferenziata. (Quando raggiungerà i ventuno anni, non erediterà soldi né cambierà in alcun modo. Avrà semplicemente ventuno anni, e basta.)

La condizione di Freya è un evidente stratagemma di Conrad. Egli concede a se stesso e al suo personaggio la massima speranza di successo, nonostante tale speranza sia chiaramente irrealistica. In ogni caso, il piano va a rotoli a causa dell'apparizione del fosco e malvagio Heemskirk, il comandante olandese della regione. Egli desidera Freya con sconvolgente passione. Tra i meschini sotterfugi del padre, le gesta avventate di Jasper e i piani diabolici di Heemskirk, la felicità di Freya viene distrutta. Quando il *Bonito* viene fatto affondare da Heemskirk in un attacco di rabbiosa gelosia, e Jasper diventa un naufrago pazzo e indigente, Freya comprende di essere stata vittima delle assurdità di tre uomini. Vittima del disastro, la donna diventa «una macchia nella brillante vacuità dello spazio» (*Freya delle Sette Isole*, I, p. 991). La ragazza muore di anemia mentre il padre, stupido e codardo, incolpa lo sventurato Jasper. L'orrore del mondo l'ha reclamata, e Conrad, ancora una volta, ha tratteggiato un'immagine di fuga raccontandone il disastroso esito. Jasper, Freya, il vecchio Nelson e Heemskirk condividono tutti segretamente lo stesso sogno; i loro sforzi combinati distruggono tutto.

A queste riflessioni sull'infelicità prebellica di Conrad, *Il piantatore di Malata* aggiunge un'ultima parola disperata. Renouard, il piantatore, conduce nella sua mente una vita di promesse e immaginazione, come molti suoi predecessori nei romanzi e racconti di Conrad di questo periodo. Eppure la sua mente non è piena di immagini di fuga e utopia; al contrario, la sua mente funziona nell'«oscurità luminosa», come la definisce Conrad (*Il piantatore di Malata*, I, p. 1069). E' subito chiaro che Conrad non si è preso la briga di fornire al suo eroe un'immagine o un'idea di speranza. Al suo amico editore,

questo aspetto del personaggio di Renouard sembra assurdo, ma anche spiacevolmente autentico. Quando Renouard si innamora della signorina Moorsom, vive la sua passione come una malattia e non, come nel caso di Jasper e Freya, come una sicura garanzia di salute spirituale. Angariato dalle continue limitazioni formali che i Moorsom impongono al suo rapporto con la ragazza, Renouard vede la loro presenza come una minaccia. E la forza della bellezza fisica della ragazza non promette nulla di buono. Egli sa bene che la sua padronanza di sé è stata oggetto di scherno; lo strano sogno che ha di lei è una spiegazione diabolica dell'infelicità che la donna gli sta causando. Egli vede

se stesso, con una piccola e bizzarra lampada in mano, nel riflesso di un alto specchio all'interno di una camera in un palazzo deserto e senza mobili. Riconobbe in quella sorprendente immagine di se stesso qualcuno da seguire - la guida impaurita del suo sogno. Attraversò gallerie interminabili, infinite sale, innumerevoli porte. Si smarri completamente - ritrovò la strada. Altre stanze succedevano alle stanze. Per ultimo la lampada si spense, ed egli inciampò in un oggetto che si rivelò, quando si chinò a raccoglierlo, molto freddo e pesante a sollevarsi. La bianca esangue luce dell'alba gli mostrò una testa di statua. La marmorea chioma era acconciata in audace foggia di elmo, lo scalpello le aveva lasciato sulle labbra un debole sorriso, e quella testa somigliava alla signorina Moorsom. Mentre stava a fissarla intensamente, la testa cominciò a farsi leggera tra le sue dita, a rimpicciolire e sgretolarsi, infine si tramutò in una manciata di polvere che fu soffiata via da una raffica tanto gelida che egli si destò con un disperato brivido e balzò precipitosamente dalla cuccetta. Il giorno era venuto davvero. Egli sedette accanto al tavolo della cabina, e con la testa stretta fra le mani rimase a lungo immobile.

(Il piantatore di Malata, I, pp. 1067-1068)

La ragazza è un'immagine morta che non gli darà niente. Ma egli non riesce a non vederla come il coronamento di tutti i suoi desideri. In un momento di intensa passione, la ragazza gli pare una Venere che si eleva dall'immensità della verità (*Il piantatore di Malata, I, pp. 1070-1071*). E' sicuramente vivo, in questo passo, il ricordo dell'ossessione di Conrad, ormai divenuta familiare, per l'oscura verità. All'apice estremo dei suoi desideri, Renouard è descritto nel seguente modo:

L'intensità medesima del suo desiderio impediva alla sua volontà di possederla quanto più a lungo possibile attraverso almeno uno dei suoi sensi, come se l'anima gli fluisse dagli occhi verso quella donna. La figura di lei, nel varcare la soglia della sua casa si risolvette nell'infinito bagliore colorato di una donna fatta di fiamma e di ombre.

(*Il piantatore di Malata*, I, p. 1088)

Quando egli infine le confessa il suo inganno, comprende di averle dato tutto, la sua mente, la sua anima, persino il suo corpo torturato. La donna lo rifiuta, perché è una creatura convenzionale, mentre Renouard, un uomo bruciato dalla furia della sua passione (*Il piantatore di Malata*, I, p. 1096), ha creduto tutto il tempo di essere innamorato di un'ombra scintillante, priva di immagine, della verità.

Questa, secondo me, è l'opera più pessimistica di Conrad, e tuttavia è un capolavoro. Tutte le strade verso la salvezza percorse da Renouard lo riconducono al tedioso vicolo cieco presente nella mente di Conrad. Per quest'ultimo, si può ammettere che la sua adozione egoistica e compromettente dell'idea inglese (e con essa tutte le false immagini che di se stesso offre al pubblico) sia una gabbia spiacevole. Ma, storia dopo storia, ammettere che è impossibile sfuggirle è un'altra più cupa consapevolezza. Quando alla fine il piantatore di Malata nuota al largo per cercare la morte e l'oblio, Conrad fa totalmente crollare la struttura noetica dell'esperienza che aveva minuziosamente costruito: «Una nuvola nera indugiava con aria pensosa sull'alta roccia dell'altura centrale; e nel misterioso silenzio di quell'ombra Malata era luttuosa, con un aspetto di angoscia nel tramonto selvaggio, come se ricordasse il cuore che lì era stato spezzato» (*Il piantatore di Malata*, I, p. 1101). Il silenzio rivendica il mondo solo perché le parole inglesi di Conrad non potevano più far fronte né alla verità né alle sue numerose idee e immagini ingannatrici. Rimangono, forse, la bellezza e un senso di angoscia: ma non possono essere tollerati. Con questi tristi pensieri in testa, Conrad iniziò a pensare a un ritorno ai suoni e alle visioni della sua giovinezza. Solo ritrovando quell'ispirazione innata, la sua visione e la sua penna potevano riacquistare una salutare scioltezza. Il suo viaggio in Polonia e lo scoppio della guerra capitarono, dopotutto, al momento giusto. Il risultato di quel periodo-chiave fu il romanzo breve *La linea d'ombra*, e il seguente passo - tratto da una lettera del febbraio 1917 scritta

a Sidney Colvin - pone le premesse per il mio prossimo capitolo:

Sei stato molto caro a scrivermi del mio libro [*Linea d'ombra*] in termini così elogiativi. Ma non sono d'accordo che un uomo a conoscenza di quei luoghi dovrebbe esserne il recensore più adatto. Il luogo non ha alcuna importanza; e se è il Golfo del Siam, è semplicemente perché tutta la storia è esatta autobiografia. Avevo sempre in mente di scriverla, e al nostro ritorno dall'Austria, dovendo scrivere qualcosa, mi resi conto che era l'unica storia che potevo scrivere in quelle condizioni morali e mentali; sebbene anche *quella* mi costò uno sforzo che ricordo con un brivido. Mettersi a inventare fiabe era impossibile allora. Non è molto possibile neanche ora. La scrissi dal dicembre 1914 al marzo 1915.

Gli stessi dialoghi sono, non dirò autentici - perché non c'è dubbio al riguardo - ma letteralmente fedeli, mi sembra. E dire che tutto quanto accadde nel marzo-aprile del 1887. Giles è il Cap. Patterson, una persona molto nota da quelle parti. È l'unico nome che ho cambiato. La follia del signor Burns, che fa da perno dell'azione, è forse un po' accentuata. La mia ultima scena con Ransome è solo accennata. Ci sono cose e momenti che non si devono dare in pasto all'incomprensione del pubblico e all'avidità dei giornalisti. No, non fu un'esperienza da mettere «in piazza». Mi dispiace che tu abbia ricevuto un'impressione di orrore. Ho cercato di lasciar fuori l'orrore in quanto tale. Sarebbe stato facile mettercene tanto. Puoi credermi, *j'ai vécu tout cela*. Comunque ti dirò qualcos'altro al riguardo, quando ci vedremo. Qui ti dirò soltanto che l'esperienza è trasposta in termini spirituali. Cosa perfettamente legittima in arte, purché non si alteri l'esatta verità rinchiudavi dentro. È per questo che acconsentii che il pezzo venisse pubblicato da solo. Non mi andava l'idea che fosse associato alla narrativa d'invenzione in un volume di racconti. E questa è anche la ragione per cui l'ho dedicato a Borys - e agli Altri.

(*Epistolario*, pp. 247-248)

9. La linea d'ombra

La prefazione di Conrad del 1920 a *La linea d'ombra* è in parte una spiegazione delle limitazioni con cui fu scritto tale romanzo breve. A causa della guerra, scrive Conrad in quel testo, l'argomento e la trattazione erano gli unici cui «parve possibile accingermi a quel tempo» (*Prefazioni e note dell'autore*, I, p. 1233). La data che egli indica per la composizione dell'opera, tuttavia, non corrisponde alla realtà di fatto, o per lo meno alla ricostruzione che possiamo farne a partire dalle lettere indirizzate a Richard Curie e a Pinker, il suo agente, nel 1915, anno in cui concluse la stesura del romanzo.⁸⁴ Esso non fu scritto «negli ultimi tre mesi dell'anno 1916» - come afferma Conrad nella prefazione - ed è interessante, anche se in termini puramente congetturali, chiedersi perché venne indicata, in modo impreciso, la data della stesura.

L'evento più importante della vita di Conrad durante gli ultimi mesi del 1916 fu un viaggio a bordo di un brigantino della Royal Navy, l'H.M.S. *Ready*, intrapreso da Conrad su richiesta dell'Ammiragliato per esplorare il Mare del Nord. Il capitano della *Ready*, John G. Sutherland, scrisse un resoconto sommario del viaggio con Conrad. Ciò che è particolarmente interessante nel testo di Sutherland è la descrizione che egli fa del trasporto con cui Conrad, nei momenti liberi che aveva sulla nave, leggeva *The War and Lombard Street* di Hartley Withers, un'analisi della moratoria generale sul credito concessa dal Ministero del Tesoro poco prima dello scoppio della guerra nel 1914.⁸⁵ Lo scrittore si era proposto di stabilire un collegamento tra il successo della moratoria - a dispetto di tutte le sue spaventose implicazioni commerciali di totale bancarotta - e la forza e l'isolamento assoluti dell'Inghilterra. Le frasi conclusive del libro di Withers meritano di essere citate:

Riassumendo gli effetti della guerra, per come è andata, su Lombard Street, possiamo affermare con fiducia che essi hanno dato un'impressionante prova di intraprendenza e adattabilità

da parte della Bank of England, di coraggio prudente e vincente da parte del Governo nell'impegnare il credito nazionale per sostenere il nostro commercio, e di eccellente potere da parte della ricchezza dell'Inghilterra. Vale la pena notare queste cose, anche in un momento in cui gran parte della nostra attenzione è fissa sul coraggio e sulle abilità delle nostre forze da combattimento navali e terrestri.⁸⁶

La ragione per cui la data di composizione dell'ultimo importante romanzo di mare di Conrad fu confusa con il suo ultimo viaggio a bordo di un veliero (durante il quale egli lesse il libro di Withers) non è impossibile da capire. Se, per di più, si ammette che la stesura del romanzo, come il viaggio di Conrad sulla *Ready* e la moratoria, fu un evento significativo che si verificò durante la guerra, ma senza rapporti diretti con uno specifico combattimento, il soggetto de *La linea d'ombra* (il modo in cui la forza risoluta affronta la minaccia della distruzione) rappresenta in qualche modo una rielaborazione artistica degli aspetti generali delle conclusioni di Withers. Ovviamente siamo nel campo delle più ampie ipotesi, ma, anche se non c'è modo di dimostrare che Conrad avesse in effetti in mente l'opera di Withers, *La linea d'ombra* tratta, senza dubbio, un soggetto molto simile. Un segno della ricchezza e della validità universale del romanzo, tuttavia, è rappresentato dal fatto che esso non offre soltanto un tributo autocelebrativo all'indomabile spirito dell'uomo. Piuttosto, in esso si trova una sintesi dell'esperienza personale di Conrad in tutta la sua vitalità, moderata e poi afferrata e mostrata nuovamente, con una lucidità ottenuta a caro prezzo.

La modalità della storia, come quella di molte opere precedenti, è rievocativa. L'utilizzo che Conrad fa del narratore che parla in prima persona ripropone una formula narrativa già sperimentata in altre opere. Vi è un presente immediato che si sviluppa, il quale, per la prima volta, è sempre davanti agli occhi del lettore. La frase iniziale del romanzo è una affermazione velata — «Solo i giovani hanno momenti simili» (*La linea d'ombra*, I, p. 1103) - ma poi si è condotti a una più precisa indicazione temporale, la fase dell'«incerta regione tra giovinezza e maturità» (*La linea d'ombra*, I, p. 1116). Nello scrivere il romanzo, anche Conrad attraversava la fase artistica intermedia tra la giovinezza e la maturità. Solo qualche anno prima, Conrad aveva affermato di essere un giovane autore di quindici anni (*Una cronaca personale*, V, p. 238). Si era descritto così in *Una cronaca personale*, sebbene le intuizioni e

le capacità di quella fase di transizione fossero culminate, come si è visto, nel racconto terribilmente disperato de *Il piantatore di Malata*. L'autoritratto «economico» che Conrad dipinse abilmente nelle sue opere autobiografiche aveva resistito tanto quanto la pace in Europa. La guerra mondiale, con il potente effetto che ebbe sulla vita spirituale di Conrad, lo mise nella difficile posizione di dover in primo luogo trovare esteticamente e spiritualmente se stesso, poiché la sua giovinezza letteraria era stata interrotta. Alluse a ciò nella prefazione, ricordando, a mo' di autodifesa, ai lettori che «nessuno può mettere in dubbio che di fronte alla prova suprema di tutta una generazione io avessi acuta coscienza del carattere minuscolo ed insignificante della mia propria oscura esperienza» (*Prefazioni e note dell'autore*, I, p. 1233). Coerentemente con tale «coscienza», *La linea d'ombra* riporta come sottotitolo «Una confessione», definizione questa che colloca il romanzo in sequenza diretta rispetto ai precedenti. Per la maggior parte si tratta di versioni dell'esperienza personale di Conrad, narrate, come ho detto, per dare all'esperienza un qualche significato coerente.

Sebbene il romanzo sia unico per i suoi notevoli pregi, a mio avviso è necessario sottolineare due punti per apprezzare appieno la sua importante relazione con le altre opere di Conrad. Prima di tutto, è evidente il fatto che buona parte del romanzo sia sorprendentemente simile a molte opere precedenti. Eppure, mentre le opere precedenti sono ricordi e interpretazioni dell'esperienza passata, sue rielaborazioni, *La linea d'ombra* non è solo la rielaborazione di una, singola esperienza passata, ma anche dell'intera esperienza presente nelle altre opere. Qualsiasi tentativo di collocare la sua narrativa all'interno della matrice della vita interiore di Conrad deve riconoscere ne *La linea d'ombra* l'ultimo penetrante riesame di una lunga serie di messe in scena di sé. Colmare «il mondo intero [con la] sua profondità e [con la] grandezza», con il pieno significato del proprio passato — scrisse Conrad nella prefazione — parve all'autore un soggetto adeguato per il suo esame disinibito e riassuntivo.

Il secondo punto è che il legame tra il periodo marinaresco di Conrad e le preoccupazioni presenti della sua carriera di scrittore ha subito una metamorfosi ricca e complessa. A differenza delle parabole di vita artistica di James, il cui soggetto esplicito era la composizione di opere di fantasia - «un indizio, forse, che il mondo nel quale egli si muoveva non gli [a James] dava un campo ricco di vita reale quale egli

desiderava in quanto romanziere»⁸⁷ - la ricca vita personale di Conrad era un soggetto adatto alle sue opere. Oltre a ciò, si nota che la struttura compositiva de *La linea d'ombra* è una sorta di studiata dialettica tra l'esperienza marinaresca di Conrad e la sua esperienza di uomo di lettere. Queste due esperienze antinomiche vengono riunite nel romanzo con uno straordinario processo di sintesi che salda ciò che Nathalie Sarraute ha definito «conversazione» e «sottoconversazione».⁸⁸ La «conversazione» riguarda la vita marinaresca, ciò che viene effettivamente raccontato, il soggetto che è svolto in una narrazione formale e ordinata. La «sottoconversazione», invece, che si fa sentire in maniera calma e allusiva, è la sostanza delle preoccupazioni presenti di Conrad in quanto scrittore. Di certo, questo sottile intreccio di superficie e sottofondo è un passo in avanti rispetto alla descrizione fatta da Conrad di *Giovinezza* come narrazione attraverso cui si fa qua e là strada un «sentimento». Quel sentimento è ora sufficiente-mente maturo e articolato, formato e modellato da più di sedici anni di esperienza narrativa.

Il ritorno di Conrad, nell'ultima parte della sua carriera, alle esperienze di cui aveva già trattato in molti racconti e romanzi è stato interpretato da alcuni critici come un fallimento del processo artistico immaginativo. Ma il punto di forza de *La linea d'ombra* — e la ragione della sua bellezza e del suo coraggio particolari - è che inizia proprio con un'ammissione di fallimento, in quel momento della vita in cui tutte le speranze della giovinezza si sono esaurite nella continua ricerca di nuove verità. Per un marinaio, e per uno scrittore, tale fallimento non è facile da ammettere, e porta necessariamente a un'altra osservazione generale e spontanea. La giovinezza, sia per il marinaio che per lo scrittore, vive «in anticipo i propri giorni in tutta la magnifica continuità della speranza» ed è un giardino incantato; eppure, è così non perché sia un «paese inesplorato». Al contrario, «si sa bene che l'intera umanità è defluita per quella strada. E' l'incanto dell'universale esperienza da cui ci si attende una sensazione straordinaria o personale - un briciolo di se stessi» (*La linea d'ombra*, I, p. 1102). Sebbene le aspirazioni della giovinezza siano comuni a tutti gli uomini, ogni individuo spera sempre di trovare in esse qualcosa che sia solamente suo.

Questa attesa spesso frustrata, retrospettivamente, era stata l'esperienza di disillusione vissuta dal marinaio e dallo scrittore, il quale aveva tentato, con un certo successo in *Giovinezza*, di salvare e conservare qualcosa che avesse valore

spirituale (anche solo un'immagine). La rassegnazione all'inevitabilità della disillusione, così sinteticamente allusa ne *La linea d'ombra*, era stata il soggetto di *Un colpo di fortuna*, in cui il giardino incantato di Alice aveva categoricamente negato rivelazioni che non fossero il puro disincanto. Ma in passato, prima dell'approccio frustrante della giovinezza alla misteriosa linea d'ombra, era stato possibile avere un'intuizione personale e vivida sulla comune esperienza della vita. Si ricordi ciò che Conrad aveva scritto ne *Lo specchio del mare* a proposito dell'intuizione, di un'immagine duratura di avversità nobilmente sconfitta e della fedeltà a tale immagine. Ma ora il giovane eroe narratore ha scoperto se stesso, è divenuto totalmente se stesso, pronto ad armonizzare, per così dire, l'ombra proiettata dalle sue speranze con la sostanza reale del suo essere. La «linea» a cui si deve far fronte, per lui, è quel saldo confine che separa la totale discrezione e il mondo esterno, la realtà interiore e quella esteriore. Egli è l'unico che, senza l'ausilio di immagini incoraggianti e confortanti, può farlo.

Ma cosa si intende con scoprire se stessi? L'ideale sarebbe raggiungere quello stato di stoica rassegnazione da cui le speranze e i timoni non si irradiano più verso l'esterno, cercando di indagare il passato e il futuro per individuarvi segni di provvidenza. E' una tranquillità paga di sé, secondo la tradizione è la buona sorte della vecchiaia, ottenuta con anni e anni di avversità; è lo stato d'animo che Edipo ha, per esempio, nel momento in cui entra nel bosco di Colono. Ma la situazione all'inizio de *La linea d'ombra* non è di quiete e non consente una tranquillità di questo genere. Essa rappresenta, piuttosto, quel momento in cui le visioni giovanili del narratore non possono più sostenerlo; sfortunatamente, anche la placidità della vecchiaia è ancora lontana. Egli non può negare le sue aspirazioni passate e le loro conseguenze perché le trova insufficienti; né può sostituirle con altre. Prova momenti di esuberanza, forse, ma questi non hanno alcuna causa reale: il mondo può offrirgli poco di nuovo. Il solito impeto che lo costringe ad andare avanti lo rende impaziente di trovare nuovi percorsi da esplorare, ma il peso dell'esperienza gli insegna costantemente che egli ha scoperto tutto quello che c'era da scoprire.

Questo stato mentale ha fornito ad alcuni scrittori, e non a torto, uno spunto per soggetti comici: il delizioso episodio di disillusione, per esempio, in cui Fabrizio vuole combattere a Waterloo, ma si perde l'intero evento, galoppando da un suono

e un'immagine all'altra, anticipandolo sempre, muovendosi sempre, ma non trovandolo mai. Come afferma Erich Auerbach, è l'episodio in cui l'esercito di Pantagruel, mentre scende nella bocca del gigante, scopre che è «tutto come da noi», ma procede comunque.⁸⁹ Immaginando *La linea d'ombra* senza l'iniziale esuberanza del narratore, la si troverà simile all'inizio di *Moby Dick*, con il giovane Ismaele e il suo novembre umido nell'anima. O ancor più, l'inizio de *La linea d'ombra* riflette i primi versi di una poesia di «Spleen» di Baudelaire:

Sono un principe che regna su un paese di piogge.
Impotente nella ricchezza, vecchissimo in gioventù,
disprezzo dei precettori le moine servili,
m'annoio dei cani, di tutte le mie bestie.⁹⁰

Questi sono i «momenti di tedio, di stanchezza, di scontento» che «di solito capitano» e che possono portate a «gesti avventati» (*La linea d'ombra*, I, pp. 1102-1103).

Il narratore de *La linea d'ombra* adesso può rimanere nella scomoda posizione della disperazione, accettando le sue limitazioni, sconfitto dalle sue insormontabili difficoltà, sedotto dalla sua ipnotica inattività, oppure - ed è ciò che fa - può districarsi con uno sbrigativo gesto di volontà. Lo sradicarsi è simile, come nota Conrad, a un divorzio, è una specie di diserzione (*La linea d'ombra*, I, p. 1103); ma si capisce che la sua precedente sfera di esperienza non lo attira più come faceva con gli eroi delle prime opere di Conrad. All'interno della più ampia prospettiva che comprende quelle prime opere, il congedo dal mare del narratore, con cui egli diventa un «semplice passeggero in potenza» (*La linea d'ombra*, I, p. 1105), è un implicito modo di sfuggire all'*'impasse* spirituale in cui si erano inevitabilmente arenate le sue opere precedenti. Tale *'impasse* aveva rappresentato la consapevolezza che all'individuo non era più chiesto di agire, perché il suo passato e presente si erano uniti: egli è tutt'uno con se stesso, come Marlow alla fine di *Cuore di tenebra*, nel corso e in virtù della narrazione della storia, è tutt'uno con il suo passato e il suo presente. L'esplorazione di tali tenebre tanto distanti e misteriose aveva portato all'unione di individualità e tenebre. Ma il prezzo di tale unione era stato pagato dall'individualità: quest'ultima aveva ceduto la propria integrità alle ombre che avevano consumato le categorie protettive e di differenziazione della mente.

L'unione non è mai pienamente raggiunta ne *La linea d'ombra*. Il fatto che il narratore la eviti dipende sia dal suo coraggioso rifiuto di dare il consenso finale alle tenebre sia dall'altrettanto coraggiosa determinazione a muoversi a qualsiasi costo. Egli sa che la «ribelle insoddisfazione» (*La linea d'ombra*, I, p. 1105) che continua a conservare nell'animo gli consentirà solo un equilibrio provvisorio tra la sua integrità e il mondo. Mentre gli uomini del *Naràssus* si sentono insoddisfatti dopo avere salvato Wait e sconfitto il mare, egli va oltre e prende il volo da quello che capisce essere un «comodo ramo» (*La linea d'ombra*, I, p. 1103). Egli ammette, tuttavia, che il modo in cui prende il volo è «incongruente», perché le immagini nobilitanti della giovinezza sono scomparse: «fascino, gusto, interesse, soddisfazione — tutto» (*La linea d'ombra*, I, p. 1103). Eppure il tempo, che scorre in modo apatico, lo afferra come una nuova trappola per un esploratore avventato. La sensazione riguardante lo scorrere incurante del tempo è accompagnata dalla sensazione legata all'afoso Oriente, che in *Giovinezza* sembrava tanto promettente e che ora pare soffocare il narratore con la sua stucchevole vacuità (*La linea d'ombra*, I, p. 1114). La domanda a cui ora Conrad deve rispondere è chiara: da qui dove si va?

La linea d'ombra è la storia di un giovane marinaio che all'improvviso, quasi per capriccio, decide di lasciare la sua nave e di cambiare il suo consueto modo di vivere, perché si rende conto che nella vita che ha vissuto non vi è alcuna nuova verità da scoprire. Sbarca «in un porto orientale», interrompe i rapporti con la sua nave e prende una stanza in una Casa dell'Ufficiale e del Marinaio dove trascorre tre o quattro giorni in attesa di una nave che lo riporterà in Inghilterra. Il compito principale del primo capitolo è di stabilire un *continuum* tra la profonda irrequietezza dello spirito del narratore, che lotta con ciò che desidera evitare, e l'apparente irrilevanza, insignificanza e inerzia dell'ambiente che lo circonda. Il risultato è una convincente drammatizzazione della crescente solitudine del narratore che elimina i legami con ciò che lo circonda, non per forza e autoconvinzione, ma per un'inappagata insicurezza. Il suo atteggiamento è quello di un uomo che ha sperato di vincere ma, poiché non riesce, rifiuta strategicamente tutto pensando che niente valga la pena. Paradossalmente, più tutto pare irrilevante e futile e più sembra anche giusto e certo. Il capitano Giles, quindi, un ospite della Casa del Marinaio ed

esperto in «navigazione complicata», che a volte sembra «candido, ottuso e banale» (*La linea d'ombra*, I, p. 1111), è un uomo che il narratore non può fare a meno di rispettare, anche se non lo ammette. E' come se il giovane marinaio fosse molto propenso a riconoscere a Giles il suo avventuroso e prestigioso passato, ma non vedesse niente in lui che in quel momento possa dargli un aiuto spirituale. Hamilton, l'eterno tirapiiedi nella tomba buia della Casa del Marinaio, è reso appositamente inutile, e al tempo stesso, è descritto come «pieno di sostenutezza per la posizione che la Provvidenza si è compiaciuta di assegnargli nella vita» (*La linea d'ombra*, I, p. 1107).

Vi è, tuttavia, una forte discrepanza tra Giles, così preoccupato del futuro del narratore, e Hamilton, il quale considera chiunque «un volgare dilettante» (*La linea d'ombra*, I, p. 1107). Nel raccontare, il narratore si avvicina ancora di più a Giles e si allontana ulteriormente da Hamilton. Per lo meno Giles vive e parla con «sincera convinzione» (*La linea d'ombra*, I, p. 1107), anche se all'inizio del romanzo tale convinzione è incomprensibile per il narratore. Giles ha già vissuto la sua vita nobilmente, e la consapevolezza inarticolata che il narratore ha di ciò fa di Giles un ideale al quale il giovane marinaio aspira involontariamente. Hamilton ha ottenuto una certa posizione nella vita senza fare sforzi (ancora una volta, una versione corrotta dell'imperativo etico di Bradley), in modo molto simile ad Alvan Hervey. Il giovane narratore non può avere rispetto per Hamilton. Giles è lo sviluppo di tutti i tentati eroi delle precedenti opere di Conrad - uomini come Kurtz e Falk - ma il loro imperialismo insaziabile è sostituito in lui dalla maturità e dalla sana e profonda visione spirituale. Tuttavia, forse, la differenza fondamentale tra Hamilton e Giles è la differenza tra ciò che David H. Lawrence ha chiamato l'essere sociale e l'essere umano, tra lo schiavo e l'uomo libero. Il desiderio di Giles di continuare a «rimanere un bianco» (*La linea d'ombra*, I, p. 1109), libero dal degrado dell'avidità, è in netto contrasto con i desideri subdoli di Hamilton di progredire e di rimanere importante. In un primo tempo, tuttavia, il narratore percepisce tutto ciò solo a livello razionale.

Le ragioni di tutte le azioni del giovane marinaio, ora che ha abbandonato il giardino della giovinezza, derivano dal suo intelletto, il cui potere gli consente di vedere in maniera critica; emotivamente egli rimane libero. Mantiene, come afferma egli stesso, la mentalità marinara libera da

complicazioni terrene (*La linea d'ombra*, I, p. 1112), ed è questo distacco che lo spinge a limitarsi alla critica. Lo stato di indipendenza appena raggiunto, senza alcun posto dove andare e niente da fare, lo colloca in una situazione simile a quella del giovane Marlow, che cerca ansiosamente un lavoro nella compagnia congolese. La differenza, naturalmente, sta nel fatto che il narratore (che da qui in poi chiamerò N) non ha antri bui nella sua anima cui ambire. Non è una situazione simile a quella di Conrad, con il peso dell'esperienza alle spalle, la guerra davanti, incapace di nutrire immagini del futuro o di se stesso in cui possa pienamente credere?

N ha quindi bisogno di ottenere una nuova presa sulle cose, di riposizionarsi intellettualmente ed emotivamente in un mondo mutato. I meccanismi dell'azione che avevano condotto Marlow nell'oscurità non sono più utilizzabili - N è come Ulisse tornato a casa da Penelope. Sa vedere facilmente sotto la superficie delle cose: sa, cioè, vedere le cose nella loro superficialità e nella loro vacuità. Quando Giles gli dà dei consigli, la voce di quest'ultimo è simile a quella della «vuota presunzione universale» (*La linea d'ombra*, I, p. 1114). Nelle parole non c'è nulla a cui N possa far aderire il suo intero essere. Egli può solo rifiutarle, un chiaro segno del suo intelletto inquieto: «Mai in vita mia mi ero sentito così staccato da tutti gli avvenimenti terreni» (*La linea d'ombra*, I, p. 1112). Quando Hamilton e il cambusiere imbroglione mormorano il loro disprezzo per N nelle anticamere della Casa del Marinaio, egli li reputa infingardi cospiratori che complottano su un lavoro che egli ha appena abbandonato e per il quale egli non è più di alcuna utilità. Sempre premuroso, Giles inizia una lunga e franca conversazione con N, presentando gradualmente al giovane le realtà che gli stanno attorno. Giles, infatti, può tranquillamente vedere i semi del futuro nel presente; il giovane narratore può solo vedere i rami morti del passato nel presente, senza scopo né interesse. Le risposte di N sono tipiche: trova tutto vacuo e sciocco.

Con la sua perseveranza, tuttavia, Giles convince il giovane del fatto che «la conversazione [tra coloro che borbottavano] coinvolgeva la mia persona» (*La linea d'ombra*, I, p. 1113). Sfuggendo alla «minaccia del vuoto» (*La linea d'ombra*, I, p. 1114) e all'aridità spirituale, N può ammettere solo astrattamente di essere stato insultato alle spalle da Hamilton e dal cambusiere: interpreta la loro furtività con cinismo, ma comprende che la loro complicità è una solida realtà che per lo meno si accaparra un posto nella presente assurdità delle cose.

E' interessante il parallelismo tra questa situazione, ne *La linea d'ombra*, e la situazione che si delinea in racconti come *Il ritorno*, dove Hervey vede nella moglie un simbolo grazie a cui può riordinare il mondo a proprio vantaggio. La personalità di N è un oggetto da salvare, perché egli non vuole che si macchi di crudele complicità. N è inoltre affascinato da un piano perverso che porta lo scompiglio nel conformismo stantio della Casa, e si affretta a trovare il cambusiere per chiedergli della lettera. (Giles ha raccontato a N del piano di Hamilton di nascondere una lettera che la Capitaneria ha inviato a N.) In quel momento N non capisce di essere debitore a Giles per avergli suggerito di fare qualcosa; crede che l'uomo sia solo desideroso di salvarlo dal ridicolo. Egli afferma:

Ancora oggi non so cosa mi indusse a gridargli: «Ehi, dico! Aspettate un attimo». Forse era stata l'occhiata in tralice che mi aveva lanciato; o magari era ancora l'influsso della misteriosa serietà del capitano Giles. Insomma, fu un impulso di qualche genere; un effetto di quella forza latente nelle nostre vite che le dirige di qua o di là. Perché se queste parole non mi fossero sfuggite dalle labbra (la mia volontà non c'entrò per nulla), la mia esistenza sarebbe ancora stata, di sicuro, un'esistenza di marinaio, ma in direzioni oggi per me inconcepibili.

No. La mia volontà non c'entrò per nulla.

(*La linea d'ombra*, I, pp. 1115-1116)

Precedentemente bloccato in *un'impasse*, N è diventato una sorta di analogo dell'artista di Schopenhauer, incurante degli imperativi della volontà, che egli nega per vedere le cose in maniera oggettiva. N capisce che la sua personalità, rivelatagli dall'osservazione di Giles sulla conversazione, non è opera sua, ma delle circostanze e di altre persone. Eppure, l'illusione che ha di se stesso lo spinge a considerare l'oggetto in questione come strettamente dipendente dalla sua azione. Ironicamente, è ancora Giles a ricordargli che «bisogna veder chiaro nella cosa» (*La linea d'ombra*, I, p. 1117 - non suona come un rimando, per quanto allusivo, allo «scrutare» le idee che dà il via alla serie di azioni di *Cuore di tenebrai*). Solo che qui l'interesse che N nutre per l'idea è, come dice egli stesso, «puramente morale» (*La linea d'ombra*, I, p. 1117); ossia, una subdola complicità tra due sospetti farabutti ha ingarbugliato la sua personalità. Dal punto di vista morale, ora spetta a N salvare il suo buon nome.

Quando Giles prosegue pronunciando la parola «comando», la reazione di N si fa interessante:

Di colpo, come quando voltata la pagina in un libro si scopre una parola che spiega tutti i fatti precedenti, scorsi nella faccenda un altro profilo oltre a quello normale.

Eppure non mi mossi ancora. Il capitano Giles perse un poco la pazienza. Con una stizzosa boccata di fumo della sua pipa girò le spalle alla mia indecisione.

Ma da parte mia non si trattava d'indecisione. Mi si era, se così posso dire, inceppata la mente. Però appena mi convinsi che in quel mondo stantio e ingeneroso della mia insoddisfazione esisteva nientemeno che un comando da acciuffare al volo, ritrovai le facoltà locomotrici.

(La linea d'ombra, I, pp. 1117-1118)

La domanda da porsi è se l'improvvisa illuminazione di N abbia origine dalla scoperta dello stesso inquietante «imperialismo» del sé e delle idee che aveva portato gli eroi delle prime opere di Conrad a vivere esperienze angoscianti. Forse, per un istante, ha provato il desiderio più che morale di mettere in dubbio le basi stesse della sua esperienza, sebbene stia per diventare il capitano di una nave, un imperialista al servizio di un codice senza cuore? Oppure la nuova percezione di N ha una qualche ragione d'essere?

A mio parere si tratta di una nuova ragione, dettata dall'incapacità di N di agire normalmente, avendo egli rifiutato il suo vecchio modo di vivere. Senza alcun vincolo al mondo, sia in mare che a terra, con una piccolissima speranza di scoprire nuove verità, a N viene offerta una situazione «astratta»: è disponibile un posto di capitano. L'incarico gli richiederà quello che ha l'aria di essere un minimo atto di egoismo - la ragione per cui lo accetta è il desiderio morale limitato ed esplicito di sconfiggere i due uomini piuttosto che il desiderio egoista di imporsi, di sgominare la furfanteria piuttosto che di perpetuare il suo potere. I successi derivanti da tale impresa così come egli li immagina e vede, ridimensionati dalla sua incerta maturità, si profilano adesso meno grandiosi. Egli sa che, se otterrà il comando, dovrà svolgere il suo lavoro prestando attenzione ai problemi professionali che si verificheranno di volta in volta. Oltre a ciò può solo ipotizzare che la fedele esecuzione dei suoi comandi placherà il «mondo stantio e ingeneroso della [sua] insoddisfazione» e, al contempo, contribuirà a creare modelli più ampi di senso. In

ogni caso la sfida, per antieroina che possa sembrare, deve essere accettata.

Allo stesso modo, in quel momento Conrad si lasciava alle spalle il desiderio di fama e riconoscimento pubblico e continuava la sua opera a dimostrazione della voglia di andare avanti, di affrontare al meglio l'anarchia intollerabile della vita dell'Europa lacerata dalla guerra. E' significativo che il capitano Ellis, un Nettuno benevolo, si lamenti con N dell'assenza di uomini che abbiano abbastanza coraggio e coscienza per accettare «un posto simile» (*La linea d'ombra*, I, p. 1119). Le parole di Ellis fanno presagire l'eloquente lettera di Conrad a Walpole del 1918, in cui scrisse che, anche se le nazioni evitavano di assumersi le proprie responsabilità, l'individuo poteva, anzi doveva, farlo (*LL*, II, p. 211).

Entrando nella Capitaneria prima di incontrare Ellis, i timori di N, riacutizzati dai ricordi dell'essenza macchinista del mondo, fanno oscillare la sua determinazione. Egli osserva:

Qui la mia mia spinta di galleggiamento mi abbandonò. L'atmosfera ufficiale riuscirebbe a soffocare qualsiasi umano slancio, a spegnere del pari speranza e timore sotto il potere supremo della carta e dell'inchiostro. Passai pesantemente sotto la tenda che il malese padrone della lancia portuale sollevò dinanzi a me. Nella stanza c'erano soltanto gli impiegati, intenti a scrivere in due operose file. Ma il commissario capo saltò giù dal suo pulpito e si affrettò a venirmi incontro sulle spesse stuoie dell'ampio passaggio centrale.

(*La linea d'ombra*, I, p. 1118)

Queste frasi riecheggiano l'imbarazzante entrata di Marlow nell'ufficio della compagnia congolese in quel sepolcro imbiancato che è la città; N, tuttavia, avverte subito una comunanza di interessi tra sé e il commissario capo. Il fatto che N si renda tanto facilmente conto di tale comunanza è forse un riflesso dell'accettazione da parte di Conrad della continuità dinastica della tradizione inglese, la tradizione che, in *Una cronaca personale*, era stata più convenzionalmente simboleggiata dalla Red Ensign. È proprio quella potente dinastia di tradizione e doveri indiscussi che guida N nei rimanenti episodi de *La linea d'ombra*.

Per la prima volta nell'opera di Conrad, ci troviamo di fronte a un eroe che accetta senza discutere le responsabilità della tradizione e le implicazioni della sua nazionalità. Non è,

forse, un riflesso del fatto assolutamente nuovo che Conrad accetti e tolleri la sua seconda nazionalità, vedendola come un primo passo verso la generale istituzione dell'europeismo? Si ricordi, per esempio, che Marlow deve sostituire Fresleven, brutalmente e insulsamente ucciso, e che questa è l'unica cosa che può fare per allontanare dalla mente il ricordo del suo predecessore. Inoltre, essendosi imposto il compito di rintracciare Kurtz, Marlow considera il suo viaggio nelle tenebre «leale verso l'incubo [che si era] scelto» (*Cuore di tenebra*, I, p. 359). Tutto ciò che Marlow fa sembra dettato da malevoli accadimenti del suo passato; vi è poco di davvero originale e dipendente dalla sua iniziativa. Tutte le sue azioni sono ricordi spiacevoli di sogni, ed egli osserva le cose con un'impressione di *déjà-vu*. Ma dopo il 1915 gli incubi e i ricordi spiacevoli non sono più la nota dominante dell'opera di Conrad. Vi è una chiamata personale al comando, accettata da N per la sua radicata «moralità», e per il chiaro desiderio di fare qualcosa. Se Kurtz e Fresleven erano simboli per Marlow, se Wait era un simbolo per gli uomini del *Narcissus*, adesso N diviene consapevole del fatto di essere un simbolo per Ellis, una pedina nella catena dei doveri. N sa di non poter sempre comandare su tutto e di dovere anche essere un simbolo per altri. Nelle opere precedenti era il simbolo a rivelare, via via, la propria vacuità e inadeguatezza; ora è la coscienza vigile ad assumersi questo ruolo, affrontando i rischi e cercando di tradurli in significato umano. Il primo sentore che N ha di questa verità ci porta alla seconda parte del romanzo.

Entrato nel regno della morale astratta a seguito della sua accettazione del comando, ora N ha «la sensazione di trovar[si] in un sogno»: si muove come se avesse le catene ed è distaccato dalle forme e dai colori del mondo (*La linea d'ombra*, I, pp. 1120, 1122). Quando rivede il cambusiere, N si rende conto che la sua immaginazione ha seguito canali tradizionali: aveva immaginato di ottenere il comando al termine di una lunga serie di promozioni, mentre, viceversa, lo riceve da una «potenza più alta che non i prosaici interventi del mondo commerciale» (*La linea d'ombra*, I, p. 1122). Sono osservazioni importanti; poiché alcuni critici le hanno interpretate come un riferimento a interventi «soprannaturali», ci soffermeremo a esaminarle.

In primo luogo, l'impressione di sognare che ha N non è diversa dalle impressioni dei primi eroi di Conrad, che sentono di avere lasciato il mondo dei fatti e di essere entrati in un

universo irreali. Eppure in quelle opere, quando il sogno si intromette nella vita - si ricordino, per esempio, Kayerts e Carlier o Yanko Goorall - è sempre presente in esso un elemento riconoscibile. L'individuo tormentato vede nel sogno qualcosa che ha sempre temuto, e riconosce in esso i pensieri che ha quasi dimenticato. Qui N comprende di *essersi raffigurato* un modello piuttosto tradizionale di promozione, fedele alle limitazioni che la società impone alle nostre aspettative. In questo nuovo sogno anomalo, quindi, non è solo presente un elemento di assoluta stranezza, ma anche un senso di autoaffermazione. La chiamata è giunta a N dall'esterno, come per confutare la sua timida, antierica certezza di un successo lento. Egli comprende che avrebbe dovuto fidarsi di se stesso e perseguire ideali apparentemente impossibili, ideali che adesso devono sostituire le sue fantasie giovanili ormai inadatte. Il passaggio dalla giovinezza alla maturità è quindi un passaggio da sogni che ripropongono in modo confuso i peggiori timori giovanili a sogni che, soddisfacendo le più nobili aspirazioni, vengono realizzati. Infatti, l'incubo di specifiche immagini spaventose, nel migliore dei casi, può solo essere smentito e, nel peggiore, trova conferma nella realtà. Invece, un sogno di realizzazione personale ideale nel migliore dei casi viene confermato gradualmente dalla realtà e, nel peggiore viene reso vano dal fallimento degli sforzi dell'individuo.

Ciò che rende questo passaggio dai brutti sogni alle idealizzazioni particolarmente convincente è la sua stretta relazione con la vita di Conrad. Avendo visto, giovane romanziere, tutti i suoi sogni rispecchiati nell'Europa distrutta dalla guerra (come è ampiamente dimostrato nelle lettere che trattano della guerra), Conrad non può fare a meno di ricorrere agli ideali ottimistici basati sull'accettazione della propria responsabilità. Solo questa azione individuale può ricomporre il disordine delle nazioni intente a ordire intrighi e arene nella lotta per il potere. Allo stesso modo, la natura morale di N, che inizialmente era rifuggita dai sospetti intrighi del cambusiere, vede che, nonostante l'intrigo sia in parte riuscito, resta ancora qualcosa da fare. Recandosi direttamente negli uffici della Capitaneria, N ottiene il comando senza alcun problema; gradualmente si fa strada in lui l'idea, come non era mai successo ad alcun precedente eroe di Conrad, che sia necessario prendere l'iniziativa piuttosto che accettarne una misteriosamente attribuita. Nel corso del difficile periodo di comando scoprirà che prendere l'iniziativa significa soprattutto

liberare la mente da tutte le immagini ingombranti e atrofizzate che mostrano la sua volontà fondamentalmente egoistica di evadere dalla verità. Se la verità è oscura e difficile, essa deve essere asservita alla responsabilità, indipendentemente da quanto siano minacciosi e gravosi i suoi fardelli. Solo Giles se ne rende conto; fin dall'inizio «nulla di quanto vi avveniva poteva sfuggire alla sua grande esperienza» (*La linea d'ombra*, I, p. 1123).

Accettando subito il comando, N ha fatto un primo passo in avanti; quando, incorreggibilmente, continua a credere di vivere in una favola, agisce ancora una volta come un ragazzo immaturo. Dal punto di vista umano, è comprensibile: le nuove situazioni, le nuove risoluzioni, inevitabilmente confondono. Dopo un primo barlume di entusiasmo, si ripiega su ciò che trova più familiare. N, il suo comando astratto, la sua nave - tutto forma un altro, coerente universo incantato a cui egli ha fatto l'abitudine. Esso sostituisce il giardino incantato della giovinezza, dando a N, quando riflette con febbrile impazienza, «una sensazione d'intensa vita quale mai ho provato prima o dopo» (*La linea d'ombra*, I, p. 1125). Egli scopre che la sua vocazione dev'essere vissuta in mare: là, sulla sua superficie magnifica e indifferente, deve mettersi alla prova. A questo punto il romanzo entra nella fase che corrisponde all'introspezione de *Il compagno segreto*. Ma vi sono anche le intuizioni di *Cuore di tenebra*. N riesce, infatti, a vedere il percorso che deve seguire - così come Marlow capisce la piatta superficie della piantina — tuttavia, a differenza di Marlow (ma in modo simile al giovane capitano de *Il compagno segreto*), N ha un'idea chiara di ciò che deve fare. A questo punto, *La linea d'ombra* si incentra su tre elementi: il giovane capitano e il suo comando (un insieme affascinante creato da una potenza maggiore dei «prosaici interventi»), la conoscenza astratta che N ha del suo percorso e la sua conoscenza astratta del dovere. Il passato ora gli pare simile a un brandello di esperienza da cui si è appena allontanato, e, mentre raggiunge la nave che lo condurrà al suo comando, egli riconosce che l'esistenza del noioso capitano è semplicemente assurda e fredda. N, che non è più un ragazzo irrequieto e vagamente turbato, ha una consapevolezza completamente nuova della sua importanza.

Quando N si avvicina alla sua nave, l'impressione che il romanzo stia riassumendo l'esperienza di Conrad si fa più viva, soprattutto perché il registro narrativo assomiglia sempre più a una confessione. «Confessione» è il sottotitolo che Conrad sceglie per il romanzo, e non è un caso che ciò che N deve

confessare riguardi colui che ha creato N. L'atto di vivere una vocazione difficile in un oceano di incertezza descrive perfettamente sia lo stato di N sia quello di Conrad molti anni prima, quando, come giovane scrittore, si era confrontato con i durissimi vincoli della sua professione, ne aveva accettato i dubbi e i rischi. N ammette di essere felicissimo della bellezza della nave, la quale respinge i suoi sospettosi timori come se fossero un brutto sogno: «ma un sogno non lascia dietro di sé alcun senso di vergogna, mentre io provai una momentanea vergogna per i miei ingiusti sospetti» (*La linea d'ombra*, I, p. 1130). Anche la sensazione di vuoto provata da N, che un tempo egli aveva messo a tacere con storie infantili, sparisce. Tutto il suo essere viene colmato dalla nave, «uno di quei bastimenti che, grazie al modo in cui furono progettati e rifiniti, non sembrano mai vecchi [...] una di quelle creature la cui sola esistenza basta a suscitare un piacere disinteressato» (*La linea d'ombra*, I, p. 1130). Il dubbio riguardante la possibilità di un destino favorevole — reazione tanto inopportuna quanto umana — si dissolve di fronte alla fortuna, che di fatto esiste e invita ad avere fiducia. La soddisfacente unione tra N e la sua nave è analoga a quella tra un artista e la sua arte, le realtà e verità più profonde dell'esperienza personale di Conrad:

Mettendo piede per la prima volta sulla sua coperta, ne trassi un senso di profonda soddisfazione fisica. Nulla poteva uguagliare la pienezza di quell'istante, la compiutezza ideale di quella esperienza emotiva che mi era toccata senza la preliminare tribolazione e delusione di un'oscura carriera.

Con rapida occhiata la percorsi, l'avvolsi, mi appropriai della forma in cui si concretava il significato astratto del mio comando. In quell'attimo una quantità di particolari di cui si accorge l'occhio di un marinaio mi colpì vivamente. Peraltro, la vidi come svincolata dalle materiali condizioni della sua esistenza. La riva alla quale si trovava ormeggiata era come se non esistesse. Che cosa m'importava di tutti i paesi del globo? In tutte le parti del mondo bagnate da acque navigabili il nostro rapporto sarebbe rimasto identico - e più intimo di quanto le parole di una lingua non possano esprimere. All'infuori di ciò, qualsiasi scena e qualsiasi episodio sarebbe stato uno spettacolo puramente effimero. La stessa squadra di *coolies* affacciandati intorno al gran boccaporto erano meno consistenti della materia di cui son fatti i sogni.

(*La linea d'ombra*, I, p. 1131)

Ideale completezza, realizzazione personale, stabilità - si tratta di cose certamente desiderabili, ma quello che è strabiliante è la facilità entusiasta con cui N sente di averle ottenute. Per un po', il romanzo abbandona il consueto universo narrativo di Conrad e lo sostituisce con un eden di totale appagamento che assomiglia all'esistenza di Lena e Heyst sulla loro isola appartata. Per N, si tratta di un mondo privo di economie, un mondo di pienezza e felicità preservato da qualsiasi forma di corruzione che avrebbe potuto distruggerlo. A N viene in mente che, poiché le forze «astratte» della purezza lo avevano indotto con il loro fascino ad avvicinarsi alla felicità, forse la stessa cosa era successa ad altri. Il tentativo di penetrare la bellezza delle cose, salvaguardata dalla tradizione e dalla continuità storica, lo rende consapevole dei suoi poteri - guarda nello specchio per vedere se stesso - e, allo stesso tempo, gli fornisce la conoscenza dello sfondo storico del comando e della tradizione navale. Si noti che la realtà storica si realizza nei termini della responsabilità personale che egli ha verso di essa - ciò che N chiama «vigile contatto col tuo proprio io» (*La linea d'ombra*, I, p. 1132) - perché quella realtà è stata creata da un «modo tradizionale di considerare la vita» (*La linea d'ombra*, I, p. 1132) basato su un'esperienza umana comune. E dalla consapevolezza che egli ha di queste due cose, dai suoi consapevoli tentativi di tollerare la tradizione e la sua esistenza nel mondo fondamentalmente semplice ed esuberante del marinaio, che nascono i problemi di N. Egli pensa che la fedeltà alla tradizione e la semplice realtà dell'esistenza di un marinaio non siano facili perché, essendo lui una persona complessa, le pressioni immediate del lavoro lo rendono nervoso e inquieto. La breve fase idealista termina così com'era iniziata; si è trattato di una visione che egli deve riconquistare accettando la concreta realtà della sua *specifica* situazione. Questa inizia a intaccare la sua sensibilità non appena egli adotta una specifica linea di condotta.

Il piano iniziale di N consiste semplicemente nel darsi da fare, sia fisicamente che spiritualmente, nell'affrontare le cose con un rinnovato slancio, ora che le nuove circostanze gli hanno concesso di farlo. Il primo ostacolo è la storia del suo predecessore, il capitano melanconico; il peso che quella storia ha su tutta la nave lo porta a ritardare e gli rende difficile realizzare i suoi obiettivi. L'equipaggio, ancora scioccato dall'inspiegabile scomparsa del suo primo capitano, non è

incline a lavorare. Ciò che è insolito, e non tipicamente conradiano, è che N ribadisce con insistenza la sua idea del ruolo di capitano come continuazione di una nobile dinastia; è questa idea che gli fa bollare il vecchio capitano come un infame traditore della tradizione. Come si ricorderà, nella maggior parte delle prime opere di Conrad, la sensazione di vergogna provata da un personaggio derivava da un evento del passato, un evento di cui egli si sentiva diretta-mente responsabile. N interpreta la questione in modo diverso:

Ero già l'uomo che comandava. Le mie sensazioni non potevano essere simili a quelle di nessun altro a bordo. In quella comunità appartenevo a una categoria a sé stante, come un re nel proprio paese. Intendo dire un re per diritto ereditario, non un semplice capo di Stato elettivo. Mi aveva mandato lì a governare un intervento altrettanto lontano dal popolo e per esso altrettanto imperscrutabile che la Grazia di Dio.

E come il membro di una dinastia, sentendo un vincolo quasi mistico con i defunti, ero profondamente scandalizzato dal mio immediato predecessore.

Sotto ogni profilo essenziale salvo l'età quell'uomo era stato uno come me. Eppure la conclusione della sua vita era un atto di totale slealtà, il tradimento di una tradizione che mi sembrava più imperiosa di qualsiasi altra norma sulla terra. Dunque anche in mare un uomo poteva essere vittima degli spiriti del male. Mi sentii alitare sul volto le sconosciute potenze che foggiano i nostri destini.

(La linea d'ombra, I, p. 1138)

C'è un'evidente analogia tra i sentimenti di N e i sentimenti provati da Conrad durante la guerra. I problemi della sua vita personale si erano ri-specchiati nelle lotte in Europa in tempo di guerra. Vedere i propri problemi più in grande rende più impellente l'azione: Conrad deve avere pensato che un ritardo nell'affrontare i problemi nazionali ne avrebbe impedito l'eventuale risoluzione. Gli ordini febbrili che N impartisce a se stesso e all'equipaggio di darsi da fare, di evitare il «ritardo [che era] come un rintocco di campana assordante [con un] funesto significato» (*La linea d'ombra, I, p. 1140*), derivano dalla stessa sensazione di rovinosa minaccia. Eppure, sia Conrad che N non precisano inizialmente se «darsi da fare» sia necessario per considerazioni di sicurezza personale o per obbedire a doveri astratti richiesti dal proprio incarico,

indipendentemente da quale esso sia: romanziere, marinaio, medico o uomo d'affari. Tuttavia, quando N comprende che l'imminente perdita di una convenzione o idea della vita che trascende la singola persona può avere conseguenze sulla sua esistenza, che essa è l'unica via di salvezza dal fallimento della vita, egli ammette di dover sostenere quell'idea anche a rischio della propria incolumità.

Naturalmente, questa conclusione potrebbe essere stata una delle lezioni che la moratoria sul credito insegnò a Conrad: anche l'Inghilterra, per evitare il fallimento, aveva dovuto fare dei sacrifici mettendo a rischio la solida posizione finanziaria che deteneva nel mondo. Suspendendo tutto il credito, l'Inghilterra aveva compromesso, persino sacrificato, la propria economia per raggiungere un traguardo più alto durante il crollo dell'Europa: continuare a esistere come nazione. Le misteriose ubbie e le distrazioni della vita del precedente capitano (forse un riferimento cifrato alle difficoltà della giovinezza di Conrad) diventano gli ovvi problemi del comando di N: la sua nave, come l'Europa agli occhi di Conrad, inizia ad agire in modo irragionevole. Se affrontando questi problemi bisogna sopportare gravi sofferenze personali, N è intenzionato a pagare quel prezzo. Bisogna salvaguardare un valore più grande, ideale; per N si tratta della sua idea di dovere professionale. Per Conrad, forse, è l'ideale inglese che, nel bene e nel male, aveva abbracciato. N deve arrivare al mare - amichevole, sicuro, puro - e lì realizzare la sua grande idea: «Il mare era adesso l'unico rimedio a tutti i miei fastidi» (*La linea d'ombra*, I, p. 1144). E Conrad cercava nell'europeismo il rimedio a tutti i suoi «fastidi».

Il desiderio di N di trovare un ambiente favorevole alla risoluzione dei suoi problemi spesso vanifica i suoi tentativi di far perdurare un'idea. E' bene sottolineare che la consapevolezza di questo triste fatto da parte di N introduce una vena di disfattismo ne *La linea d'ombra*-, ma la presentazione ed elaborazione di tale consapevolezza sono significativi. N capisce il vero significato dell'«essere se stessi», che è quello di superare la linea delle ambizioni oscure, non realizzate, per giungere a una sorta di realtà limitata, terribile (non particolarmente amichevole né pura) che delude sempre tali aspettative. Conrad, quindi, potrebbe avere interpretato la sua situazione come quella di un principiante in circostanze create da altri e nei confronti delle quali egli non ha nessuna diretta responsabilità. Il suo compito è quello di far progredire se stesso e gli altri, di fare il possibile di quanto sa essere

idealmente corretto, con un minimo di cinico scetticismo e un massimo di impavida energia.

Ogni situazione, quando la si vive, può essere un incubo, ma vi è sempre la consolazione di sapere che dietro a quel sogno c'è un ideale ultimo, che può diventare realtà: la realizzazione personale attraverso il compimento del proprio dovere. Rispetto al vecchio inflessibile bradleyanismo della posizione e dei suoi doveri, tale ricompensa potrebbe sembrare insoddisfacente e umile, ma ne *La linea d'ombra* essa si profila a fatica e con forza solo passando per disgrazie che promettono calamità. Tutte le situazioni in cui si trova il protagonista paiono prigionie sull'orlo del nulla. L'unica cosa che non può essere distrutta è la tacita fede di N in una sorte favorevole, dovuta al caso o a uno sforzo di volontà (N non è certo a tal proposito); essa lo libererà.

L'ultima prigionia, la calma assoluta del mare aperto, obbliga N ad affrontare se stesso, situazione che le precedenti opere di Conrad non avevano mai presentato come possibile. N non è né Falk né MacWhirr, che recitano la parte dei monopolisti per salvaguardare se stessi senza alcuna ragione nobilitante; egli, al contrario, è un uomo disposto a rischiare l'annientamento per la sopravvivenza di un'idea.

Alla fine, è la fede costante e assillata di N in una continuità fine a se stessa, e non per scopi personali, che rende *La linea d'ombra* l'opera più positiva e, in un certo senso, più umana di Conrad. N accetta la continuità della tradizione (cui egli dà solo un piccolo contributo) con la forza razionale della sua consapevolezza; la coscienza, infatti, ha il potere di intuire sia il valore immediato che quello ideale di ogni azione. In altre parole, la sua coscienza nutre un ideale, N esegue un'azione e la sua coscienza la valuta in rapporto a quell'ideale. Questo è ciò che Conrad intendeva, scrivendo a Sidney Colvin il 17 marzo 1918, con «valore "ideale"» di ogni gesto umano (LL, II, p. 185). Il salvataggio della coscienza era diventato di primaria importanza; forse questo era il risultato dell'assimilazione definitiva da parte di Conrad del rifiuto umanistico del suicidio di Schopenhauer.⁹¹

Nel capitolo quattro la nave è in mare e il buonsenso di N è minacciato, come egli stesso afferma, perché il protagonista è intrappolato dalla calma che pare emanare dall'isola di Koh-Ring. Questa è nientedimeno che l'isola in cui era fuggito Leggatt alla fine de *Il compagno segreto*. N è calamitato verso di essa da forze misteriose. Sognando, Burns afferma che tali

forze sono comandate dal fantasma del capitano morto. E' possibile interpretare la tormentata gravitazione di N intorno all'isola come uno scherzo dettato dal ricordo di Conrad de *Il compagno segreto*. L'isola, che per Leggatt e il suo compagno segreto era stata una fonte di speranza, per N è l'esatto opposto. E un altro modo in cui Conrad rivela la sua nuova percezione della realtà.

L'aspetto fondamentale è che N teme le immagini - oasi illusorie nel deserto della disperazione - per ciò che esse promettono. La terra, il mare, il cielo, tutto è scuro e non contribuisce alle ricerche angosciose di N. Perfino il sole trasforma tutto «in semplice vapore scuro» (*La linea d'ombra*, I, p. 1147). Conrad pare desideroso di limitare la coscienza di N alla realtà della sua situazione sia nello spazio che nel tempo. «Era una duplice battaglia» afferma N. «Di fronte ci impegnava il tempo avverso e da tergo premeva la malattia» (*La linea d'ombra*, I, p. 1152). Egli non può guardare avanti in cerca di alcun genere di sollievo; né può voltarsi indietro, in senso figurato, per dare supporto all'equipaggio che sta alle sue spalle. Per N c'è solo un orribile e opprimente *presente*.

Burns, tuttavia, è una borbottante reliquia del passato. Vive in esso, tormentato dai brutti e persistenti ricordi della sua ambizione frustrata e dell'uomo enigmatico per cui aveva lavorato. In altre parole è simile a un membro dell'equipaggio del *Narcissus*, che, spodestando l'aberrante capitano, aveva liberato la nave da un ritardo malsano, ma che ora paga le conseguenze di un'azione avventata. Ransome, il giovane cuoco, è l'alleato più utile di N; eppure anch'egli reca nel petto «un mortale nemico», un cuore cattivo (*La linea d'ombra*, I, p. 1141). Qualsiasi altra considerazione N possa aver fatto sui propri problemi diventa quasi insignificante al pensiero della minaccia che grava sulla vita di Ransome. N *deve* tenere a mente la situazione di Ransome e, siccome Burns è tanto insistente, anche quella di Burns. E la terribile bonaccia prosegue.

N decide che la bonaccia è peggio della tempesta violenta, poiché non fornisce alcuna minaccia tangibile contro cui lottare. La somma delle forze - la malattia dell'equipaggio, Burns che crede nei fantasmi, il cuore malato di Ransome, il brutto tempo - imprigionano N nella specifica situazione presente a tal punto che il suo spirito non è in grado di produrre un'immagine benefica di salvataggio. Capisce che la battaglia deve essere affrontata sul ponte di comando. Solo lì, a contatto diretto con gli strumenti della sua arte, egli può

salvare l'idea della sua arte (con tutti i benefici personali che ne conseguono).

La nave si muove in modo sventurato verso il Golfo del Siam, ben noto a Giles, ed è in quel golfo che la calma inizia a procurare le sofferenze più atroci. Ma N è in grado di imporsi:

Pur tenendo ben stretta la gioia di quel primo comando che, per intromissione del capitano Giles, mi era stato gettato in grembo, mi turbava un poco l'impressione che una fortuna simile la si dovesse forse pagare in qualche modo. Con animo professionale, avevo fatto il calcolo di tutte le mie probabilità. A ciò poteva bastare la mia competenza. Così almeno credevo. Io avevo quella coscienza totale della mia preparazione che soltanto può avere chi si dedica ad una vocazione amata. A me quel sentimento pareva la cosa più naturale del mondo. Naturale quanto il fatto di respirare. Ritenevo che senza di esso non sarei riuscito a vivere.

Che cosa mi aspettassi non lo so. Null'altro, forse, che quella particolare intensità di vita che è la quintessenza delle aspirazioni giovanili. Non mi aspettavo comunque un assalto dei cicloni. Sapevo come stavano le cose. Non ci sono cicloni nel Golfo del Siam. Però non mi aspettavo neanche di trovarmi legato mani e piedi sino a quel disperato limite che mi si rivelò col passare dei giorni.

(La linea d'ombra, I, p. 1150)

Il mare adesso è il suo ultimo grande nemico, l'estrema realtà sulla quale aveva fanciullescamente proiettato il suo desiderio di una realizzazione solida e pura. Forse la fiducia esaurita di N è il risultato naturale del desiderio che, nella sua opera più personale, Conrad ha di tornare sulla scena delle sue precedenti esperienze, determinato a costringere il mare a svelare i suoi segreti. Ma esso diventa semplicemente una nuova prigioniera, lucida «come una lastra d'acciaio» (*La linea d'ombra, I, p. 1153*), un enorme specchio che riflette la disperazione di N. Quando le malattie esplodono in modo ancora più incontrollabile, N crede che sia rimasta un'ultima cosa da fare per permettergli di «attaccarsi a qualcosa di nuovo»: il chinino nella cassetta dei medicinali.

Ma anche quella si rivela una speranza vana, e N non ha più niente a cui aggrapparsi - nessuna persona, cosa, luogo, forza naturale gli presta assistenza. Il medico, l'equipaggio e perfino Giles e Ransome assumono nella mente di N (come aveva fatto il *Narcissus* agli occhi del narratore) la bellezza

apparentemente intangibile di un assoluto, il perfetto degrado della pura mancanza di salute. L'immaginazione eccessivamente «magica» di N, con la sua tendenza a trovare assurda la vita, non gli ha fornito i mezzi adeguati per affrontare la dura verità della sua impotente solitudine, sempre disastrosa e mille volte più difficile da accettare delle fiabe. E se il chinino sembra essere diventato sale, tale trasformazione è accompagnata dall'assurdità del gesto più perverso e gratuito di Burns: Burns si taglia la barba senza alcuna apparente ragione. Mentre la nave diventa sempre più simile a una «tomba galleggiante» (*La linea d'ombra*, I, p. 1155), N comprende che Burns, totalmente immerso nel suo folle universo, è un «modello di padronanza di sé», da lui adeguata, come Don Chisciotte, alla sistematica illogicità del suo mondo. N, che ha solo problemi da affrontare, problemi che sono espressamente nel presente, non può avere la stessa padronanza: egli intuisce il pericolo di diventare pazzo per l'orribile illogicità della situazione.

Il romanzo assume un tono emotivo e intellettuale più intenso ora che N inizia ad avvertire due idee con la stessa intensità. Una è che l'intero meccanismo dell'esistenza, di cui non riesce a capire lo scopo segreto, l'ha messo in trappola. L'altra è espressa dal seguente brano: «La persona imperdonabile ero io. Non bisogna mai accettare nulla di scontato ad occhi chiusi. Il seme di un imperituro rimorso era caduto nel mio petto» (*La linea d'ombra*, I, p. 1157). Nella mente oppressa di N coesistono una sensazione di vergogna e la fede nell'esistenza della macchina per maglieria: egli percepisce una nuova relazione tra il *fatto* insondabile dell'esistenza e il *fatto* onnipresente del tradimento e della vergogna, un fatto la cui responsabilità è equamente divisa tra l'universo e l'individuo. Eppure N sa anche di dover allontanare se stesso e la nave dalla «trappola di questo comando spaventoso, di questo comando visitato dalla morte» (*La linea d'ombra*, I, p. 1159) in cui è stato «attirato». Deve reimpadronirsi della nozione astratta dell'avamposto che aveva originariamente accettato, sollevandola dalla sua degradante palude presente con uno sforzo congiunto per far sì che la vita a bordo prosegua. «Osessionato da immagini sinistre», con la vita che sostiene «di invincibile angoscia [...] di stimolante infernale» (*La linea d'ombra*, I, pp. 1162, 1164), N non si aspetta di farcela. L'unica voce che sente è la propria: «Soprattutto di notte echeggiava molto solitaria fra le superfici immobili delle vele» (*La linea d'ombra*, I, p. 1161). N si convince che il suo

desiderio di «uscirne fuori» [...] si trattò puramente della personale necessità di un intimo sollievo e non di un eccesso di egoismo» (*La linea d'ombra*, I, p. 1164).

Nel momento di maggiore sconforto, N scrive queste righe nel suo diario:

Sta producendosi nel cielo come una decomposizione, come una corruzione deU'aria, che rimane più ferma che mai. Null'altro che nuvole, dopotutto, che possono oppur no portare vento o pioggia. Strano che mi debba turbare tanto. Mi sento come se mi stessero per ricadere addosso tutti i miei peccati. Ma forse il turbamento sta solo nel fatto che la nave è sempre ferma, non governa; e che non ho da fare nulla che impedisca alla mia immaginazione di scatenarsi tra disastrose immagini del peggio che ci può capitare. Che cosa accadrà? Probabilmente nulla. O qualunque cosa. Può essere un furibondo piovasco in arrivo. E in coperta ci sono cinque uomini con la vitalità, diciamo, di due. Potremmo perdere tutte le vele. Abbiamo messo fuori tutte le vele fin da quando abbiamo salpato l'ancora alla foce del Menam, quindici giorni fa... o quindici secoli fa. Tutta la mia vita prima di quel giorno memorabile mi appare infinitamente remota, come un ricordo sbiadito di spensierata giovinezza, una cosa dall'altra parte di un'ombra. Sì. Potremmo perdere benissimo tutte le vele. E ciò varrebbe come una condanna a morte per gli uomini. Non abbiamo a bordo forze sufficienti a inferire un'altra muta di vele; pensiero incredibile, ma vero. O possiamo persino essere disalberati. Ci sono navi che sono state disalberate da groppi di vento semplicemente perché non vennero manovrate con la rapidità necessaria, e non abbiamo alcuna possibilità a controbracciare i pennoni. E' come trovarsi con le mani ed i piedi legati ad aspettare che vi si tagli la gola. E ciò che più mi sgomenta è che rifuggo dall'andare sul ponte ad affrontare la situazione. È un dovere verso la nave, verso gli uomini che sono in coperta - alcuni dei quali pronti, a una sola mia parola, a spremere l'ultima goccia di forza. Ed io mi tiro indietro. Da una semplice visione. Il mio primo comando. Ora capisco quello strano senso di incertezza nel mio passato. Avevo sempre avuto il sospetto di non essere all'altezza. Ed ecco la prova concreta, mi tiro indietro, non sono all'altezza.

(*La linea d'ombra*, I, pp. 1164-1165)

La minacciata disintegrazione e il carattere definitivo delle tenebre, la rivelazione della profonda incertezza come «prova

concreta» della codardia di N - tutti questi terrori gli crollano addosso, vanificando eventuali, estreme possibilità di rifugiarsi nell'egoismo. Siamo anche di fronte alla disgregazione della vecchia individualità di Conrad - tutta la sua storia personale di atteggiamenti, insicurezza, timore e vergogna — e con essa alla disgregazione dell'Europa moderna. Ma, come scrisse una volta Orwell, «tante volte si è parlato di andare in rovina; ed ora eccola qui la rovina, ci si è arrivati e si è in grado di sopportarla. E questo elimina un sacco di angosce».⁹² Allo stesso modo, al punto più basso della sua sfortunata parabola, N osserva che «la calma che mi invade aveva già il sapore dell'annientamento. Mi procurò una specie di conforto, come se la mia anima si fosse all'improvviso riconciliata con un'eterna, cieca tranquillità» (*La linea d'ombra*, I, p. 1166). A salvarlo è il fatto che «in mezzo al [suo] dissolvimento morale sopravviveva intatto soltanto l'istinto del marinaio» (*La linea d'ombra*, I, p. 1166). E' evidente l'analogia con la forza morale dell'Inghilterra, che sopravvive sia alla moratoria sul credito (la dissoluzione della sua struttura creditizia) sia alla guerra. Da solo, riponendo fiducia in quell'istinto indistruttibile, N comanda agli uomini di agire, prova concreta - dall'altra parte della linea d'ombra - della forza pura ancora presente nel dovere primo del marinaio. Il pennone di maestra è stato bracciato in croce.

Le tenebre perdurano - ma anche i membri dell'equipaggio che sono ancora in salute.

Mi spostai a prora anch'io, fuori del cerchio della luce, dentro le tenebre che mi si ergevano davanti come un muro. Vi penetrai con un solo passo. Così dovevano essere le tenebre prima della creazione. Si erano richiuse alle mie spalle. Sapevo di essere invisibile per l'uomo al timone. Né io riuscivo a vedere nulla. Egli era solo, io ero solo, ognuno era solo nel punto dove stava. Ed era scomparsa anche qualsiasi forma di alberatura, di vele, di attrezzature, di battaglie; tutto era cancellato nella atroce uniformità di quella notte assoluta.

(*La linea d'ombra*, I, p. 1168)

Anche questo brano ricorda *Cuore di tenebra*: non è distinguibile alcuna forma, ora come non mai nella narrativa di Conrad, solo gli uomini impegnati *nel* proprio dovere, uomini totalmente astratti nei loro compiti, sono consapevolmente distinguibili. La tempesta scoppia alcuni istanti dopo e le tenebre si trasformano in acqua, qualcosa di

palpabile che sostituisce la distesa del nulla. Così come le tenebre sono arretrate per concedere all'acqua un passaggio, N si aspetta di vedere apparire ciò che le tenebre avevano celato all'interno:

Era qualcosa di grosso e di vivo. Non un cane - come una pecora, piuttosto. Ma non c'erano animali in nave. Com'era possibile che un animale... Era un orrore supplementare e fantastico al quale non ero in grado di resistere. Mi si rizzarono i capelli in testa, mentre mi rialzavo atterrito; non come si atterrisce un uomo quando il suo giudizio, la sua ragione tentano ancora di resistere, ma atterrito in modo completo, illimitato e, per così dire, ingenuo - come un bambino.

La vedevo - quella Cosa! La tenebra, di cui tanta parte poc'anzi si era tramutata in acqua, si era un poco diradata. Ecco lì la Cosa! Ma non mi saltò in mente che il signore Burns stesse uscendo carponi dalla scaletta di boccaporto se non quando cercò di alzarsi, ed anche allora a tutta prima mi si presentò l'idea di un orso.

(La linea d'ombra, I, p. 1170)

L'apparizione di Burns con la sua pazzia disorientante è provvidenziale. N, infatti, con il suo «innocente» timore, fa appello all'umanità necessaria per salvare Burns dalla morte. Il gesto di N scaccia stabilmente dalla sua mente le tenebre avvolgenti della calma anarchica e disorientante (la Cosa bestiale) e le sostituisce con un'idea forte, conquistata, della «posizione e i suoi doveri» nei confronti del prossimo. Un atto di umanità, compiuto nell'esercizio del proprio dovere, è quell'«universale concreto» che Bradley aveva affermato essere la base della moralità.⁹³ La nave ora prosegue il suo viaggio verso il porto.

All'arrivo della nave, N è accanto a Ransome:

«Voglio andarmene a stare tranquillo da qualche parte. L'ospedale andrà benissimo.»

«Ma, Ransome» dissi «non posso ammettere che tu te ne vada.»

«Debbo andare» proruppe. «Ne ho il diritto!» Ansava e un'aria di decisione quasi selvaggia gli passò sul volto. Per un attimo fu un'altra persona. E io vidi sotto i pregi e la presenza di quell'uomo l'umile realtà delle cose. La vita - questa vita dura e precaria - era un dono prezioso ed egli era seriamente impensierito per se stesso.

L'umile realtà che N vede è che la vita è un dono del cielo: qualsiasi vita, persino quella malata, difficile, vale la pena di essere vissuta. Salvando la vita di Burns, e più in generale quella dell'equipaggio, N ha davvero fatto qualcosa, ha eseguito un'azione completa. A prima vista, la preoccupazione di Ransome per il suo cuore è solo una questione di salute fisica. A N, tuttavia, serve per ricordare il compromesso spirituale che ogni uomo deve spudoratamente fare con la vita. Ognuno di noi ha dentro di sé un «nemico segreto»: Ransome ha un cuore debole, N ha un'insicurezza vergognosa, Conrad ha un passato tormentato. Svolgendo i propri doveri, si evita al nemico di causare problemi solo se si *agisce* in maniera determinata. Anche questo è un dono della vita. Riducendo il lavoro, si riduce anche la vigilanza sul nemico. L'uomo deve quindi ricorrere a una protezione maggiore di se stesso: nel caso di Ransome un ospedale, in quello di N il tempo passato a terra con il venerabile Giles, in quello di Conrad la credenza nell'europeismo. «La verità» come Giles avverte saggiamente N «è che nella vita non si deve dare troppo peso a nulla, né in bene né in male» (*La linea d'ombra*, I, p. 1180). Se «bene» significa assolvere i compiti della «mia posizione e i suoi doveri», il «male» consiste negli errori che si commettono tra un esercizio cosciente e l'altro della propria natura morale. Accettare questi fatti, senza dare eccessiva importanza a nessuno di essi, è l'unica realtà valida nella vita di un individuo. Anche Giles ne parla a N: «Un uomo deve affrontare la sua cattiva sorte, i suoi errori, la sua coscienza, e via dicendo. Perbacco - contro che cosa vorreste lottare, altrimenti?» (*La linea d'ombra*, I, p. 1180). Avere qualcosa da affrontare (secondo la formulazione ingannevolmente semplice di Giles) significa avere *carattere*, la consapevolezza di sé che si esercita con attenzione e vigilanza morale sulle rivendicazioni che i precetti astratti e l'esperienza concreta, il bene e il male e gli eventi disorientanti avanzano sulla persona. Questo carattere è ciò che alla fine de *La linea d'ombra* N dimostra di avere.

La linea d'ombra è il limite delle tenebre che bisogna superare per avere carattere. Non vi è garanzia che un individuo lasci per sempre le tenebre, o che il carattere rimanga suo per sempre. Ma, avendo compiuto il viaggio che l'ha portato fuori dalle tenebre, fuori dalla verità indifferenziata così fastidiosa e impossibile da cogliere

pienamente, l'individuo può essere certo dei risultati di quel viaggio. In primo luogo, le tenebre non nascondono nulla, nessuna macchina di crudeltà infernale. L'abbraccio che N dà a Burns rappresenta la comprensione da parte di Conrad del fatto che ciò che temiamo o da cui siamo attratti viene trasformato, una volta che ci siamo avvicinati a esso, non in un'immagine di orrore, ma in un'altra individualità, che cerca semplicemente quello che cerchiamo noi. Tale abbraccio di individualità è l'«innocenza radicale» dell'umanità e l'inizio del carattere. In secondo luogo, per attraversare le tenebre bisogna aver fiducia in un *continuum* storico e gerarchico di valore imperituro. Di conseguenza, il ruolo di capitano di una nave è un comando conforme alla tradizione britannica, e la tradizione britannica deriva (come giunse a pensare Conrad) dalla tradizione europea. Ma queste sono solo astrazioni, che richiedono, per avere significato, che l'individuo dia un contributo attivo. Svolgendo il proprio dovere, l'uomo comprende — prendendo a prestito, da un contesto differente, il fecondo termine di Auerbach - la storia;⁹⁴ egli la riempie con la sua esperienza, restituisce alla storia la sua efficacia salvifica per l'umanità, e la salva per altri.

Infine, la brevità del viaggio che conduce fuori dalle tenebre consente alla mente immersa nel ricordo di concentrarsi sul modello filosofi-co del viaggio: iniziando dai problemi istintivi e civilizzati del dovere, dell'empatia e dell'introspezione, attraverso le terribili bonacce della sterilità interiore, fino al porto spirituale del riposo. Oppure, per utilizzare la terminologia di Heidegger, il viaggio è una transizione dal coinvolgimento concreto (*existenziell*) alla struttura umana universale di tale coinvolgimento (*existenzial*). Rileggere il corpus delle opere brevi di Conrad dalla vantaggiosa posizione de *La linea d'ombra* significa seguire l'evoluzione del modo in cui Conrad padroneggia tale passaggio. Le tenebre in cui Marlow fa un'esperienza tanto dura e personale danno vita ai primi costrutti intellettuali de *Il compagno segreto*, per poi approdare alla piena armonia tra esperienza e comprensione acquisita ne *La linea d'ombra*. Il carattere, si deduce, non fornisce nessuna corazza isolante e protettiva, ma è un ideale vivente che necessita costantemente di essere rinnovato nell'esperienza: il carattere segue il ritmo e le tensioni della vita, è un contrappunto fortemente marcato del difficile *cantus firmus*.

Il risultato ottenuto da Conrad è quello di avere messo

ordine nel caos della sua esistenza trasformandolo in un'arte estremamente strutturata che rifletteva e controllava accuratamente le realtà che si trovò ad affrontare. La sua esperienza, sia come uomo che come scrittore, è unica nella letteratura inglese: nessun espatrìo fu tanto completo o complesso come il suo, nessuna produzione artistica fu altrettanto profondamente strana e creativa. Poiché, come molti dei suoi personaggi, visse agli estremi, egli era più cosciente della comunità anche se, la maggior parte delle volte, la sua opinione a tale proposito era negativa o critica. Egli drammatizzò la condizione dell'uomo diviso, eppure ancora legato al passato, l'uomo impegnato, ma paralizzato dalla società. Ricacciato nella sua individualità, egli ne accettò i fardelli e la visione inflessibilmente pessimistica della realtà. I suoi continui sforzi per chiarire ciò che vi era di oscuro, terribile e spaventosamente oppressivo in lui furono integrati, nel 1914, da un paragonabile sforzo sulla scena europea: le potenze occidentali avevano finalmente volto la loro attenzione verso ciò che Conrad avrebbe chiamato il nemico latente. L'incarnazione pubblica delle sue lotte private gli diede l'opportunità di commemorare le sue energie e quelle dell'Inghilterra; fece questo ne *La linea d'ombra*, un'opera che celebrò, in modo intimo ed emblematico, una riconciliazione e una calma tardiva.

In seguito, fino alla sua morte avvenuta nel 1924, Conrad tornò nella sua opera a episodi del passato, a volte per terminare opere iniziate tempo prima, altre volte per idealizzare, quasi sempre per commemorare. I personaggi tormentati e immersi in esperienze radicali, di cui egli si era fatto cronista, furono sostituiti da uomini anziani forti come Peyrol de *Il pirata* o da giovani angosciati come Rita e George de *La freccia d'oro*; giovani o vecchi, Conrad concede loro la redenzione ultima, come un amministratore benevolo, un Kurtz diventato santo, che trasforma la sofferenza in calma e pace. Nella vita privata *La linea d'ombra* gli portò più fama, ma poco riposo o sicurezza e, per un'ironia tipicamente conradiana, egli non riuscì alla fine a trasformare tutta la sua personale sofferenza in pace, una pace conquistata.

Cronologia 1889-1924

1889 (autunno) fino ad aprile 1894 lavora a *La follia di Almayer* (pubblicato nel 1895).

1895 settembre: termina *Un reietto delle isole* (pubblicato nel 1896).

1896 aprile e mesi successivi: lavora a periodi alterni a «The Rescuer». aprile-maggio: termina *Gli idioti*.

22 luglio: invia *Un avamposto del progresso* a Edward Garnett. agosto: termina *La laguna*.

novembre: torna in Inghilterra; lavora a *Il negro del «Narcissus»*.

1897 19 gennaio: termina *Il negro del «Narcissus»*. Scrive la prefazione alcune settimane dopo.

marzo: si trasferisce a Ivy Walls.

14 aprile: termina *Karain*. Riprende «The Rescuer».

27 settembre: termina *Il ritorno*.

verso la fine dell'anno: lavora a «The Rescuer».

1898 marzo: lavora ancora a «The Rescuer». giugno: termina *Giovinezza*. Inizia *Lord Jim*. autunno: lavora a «The Rescuer».

metà dicembre: inizia *Cuore di tenebra*.

1899 prima settimana di febbraio: termina *Cuore di tenebra*. fine febbraio: riprende a lavorare a *Lord Jim*.

1900 marzo: termina *The Inheritors*.

13-14 luglio: termina *Lord Jim*.

fine luglio: è a Bruges con i Ford. Poco dopo inizia a lavorare a *Seraphina*. settembre: inizia a lavorare a *Tifone*.

1901 gennaio: termina *Tifone*. maggio: termina *Talk*.

20 giugno: termina *Amy Foster*. nel resto dell'anno: lavora a *Romance*.

1902 16 gennaio: termina *Domani*.

inizio primavera: lavora a *Al limite estremo*.

24 giugno: brucia i primi due capitoli de *Al limite estremo*. ottobre: termina *Al limite estremo*. Rescinde dagli accordi con Blackwood. verso la fine dell'anno: inizia a lavorare a *Nostromo*.

1903 agosto: scrive 42 000 parole per *Nostromo*.

dicembre: lavora ad alcuni bozzetti di mare (che più avanti diventano *Lo specchio del mare*; i bozzetti lo tengono occupato nel 1903, nel 1904 e nel 1905).

1904 30 agosto: termina *Nostromo*.

ottobre: termina «Henry James» e altri due bozzetti di mare, prima versione di *Gaspar Ruiz*.

1905 marzo: termina «L'autocrazia e la guerra» (aveva iniziato a scrivere quest'opera poche settimane prima durante un viaggio a Capri), giugno: viene rappresentato *Ancora un giorno* (versione teatrale di *Domani*). dicembre: termina altri due bozzetti di mare e *Gaspar Ruiz*.

1906 prima parte dell'anno: termina *Lo specchio del mare*. Inizia a lavorare a *L'agente segreto*.

novembre: termina *L'agente segreto*.

1907 aprile: termina *Il duello*. Inizia a lavorare a *Il caso*.
autunno: abbandona *Il caso*. Inizia a lavorare a *Razumov*.

1908 aprile: termina *L'ufficiale dai capelli neri*.

nel resto dell'anno: lavora a *Razumov* (*Con gli occhi dell'Occidente*) e a *Personal Reminiscences* (*Una cronaca personale*).

1909 fine novembre e inizio dicembre: termina *Il compagno segreto*. giugno: termina *Una cronaca personale* (pubblicato in volume nel 1912). dicembre: termina *Con gli occhi dell'Occidente*.

1910 giugno: si trasferisce a Capel House.

dicembre: termina *Un colpo di fortuna*, *Il principe Roman* e *Il socio*.

1911 febbraio: termina *Freya delle Sette Isole*.

1912 marzo: termina *Il caso*.

dicembre: termina *Per colpa dei dollari* e *Il piantatore di Malata*.

1914 fine giugno: termina *Vittoria*.

25 luglio: lascia l'Inghilterra per andare in Polonia.

3 novembre: torna in Inghilterra.

1915 inizio anno: inizia a lavorare a *La linea d'ombra*.
novembre-dicembre: termina *La linea d'ombra*.

1916 primi mesi: termina *L'animo del guerriero* e *Il racconto*. novembre: viaggio sulla H.M.S. *Ready*.

1917 agosto: inizia a lavorare a *La freccia d'oro*.

1918 4 giugno: termina *La freccia d'oro*.

25 maggio: termina *Il salvataggio*. Lavora alle Note d'autore per una raccolta.

ottobre: si trasferisce a Oswalds.

1920 termina le Note d'autore.

1921 gennaio: viaggio in Corsica. Poi inizia a lavorare a *Suspense*.

9 dicembre: scrive 5500 parole per un «racconto» (*Il pirata*).

1922 giugno: termina *Il pirata*.

1923 aprile: viaggio negli Stati Uniti, giugno: torna in Inghilterra.

19243 agosto: muore (all'età di sessantasei anni).

Lettera a Robert B. Cunninghame Graham

8 febbraio 1899

Carissimo amico,*

[* Le parti evidenziate in corsivo sono in lingua francese nel testo originale. [N.d.T.]]

sono al settimo cielo nell'apprendere che «C. di t.» ti piace così tanto. Per me è davvero una benedizione. Attento, però, a non dovermi maledire, un giorno o l'altro, per questo. Ci sono ancora due parti in cui il nucleo del racconto è così intrecciato a filoni secondari che potresti perderlo di vista addirittura tu. Non dimenticare, poi, che io non parto da un'idea astratta. Parto da immagini precise, e, se la loro resa è buona, ne può derivare un, pur piccolo, effetto. Fino ad ora la melodia è in armonia con le tue convinzioni — *ma dopo?* Perché c'è un *dopo*. Peraltro credo che, se ti soffermi sugli episodi, non potrai che trovarvi un'intenzione giusta, anche se io non ho paura di niente che riesca efficace.

In fin dei conti, è una storia qualunque che avrebbe potuto essere bellissima se fossi stato capace di scriverla.

La cosa su West. Gar. è eccellente, eccellente.

I tuoi piani di lavoro e di viaggio mi interessano molto. Non so quali maggiormente. *Ne parleremo*.

Per quanto riguarda il convegno per la pace, se vuoi che io venga, io sono ansiosissimo di ascoltarti. Ma - io non sono un pacifista, né un democratico (non so neppure cosa significhi davvero la parola), e se verrò me ne starò buono buono in platea. Voglio ascoltarti - e voglio leggerti, come sempre. Non posso essere complice, dopo o prima del fatto, di una fraternità che implichi quell'occidentalità che ho tanto in spregio. La piattaforma! *Ci pensi? Ci saranno i russi. Impossibile!* Non posso ammettere l'idea di fraternità, non tanto perché la creda impraticabile, quanto perché la propaganda di tale idea (l'unica cosa realmente tangibile) ottiene di affievolire il sentimento nazionale, la cui conservazione mi è

particolarmente cara. In Polonia, cinque anni fa, riuscii a mettermi in contatto con i giovani dell'università di Varsavia e li misi in guardia e rimproverai per le loro tendenze socialdemocratiche. *L'idea democratica è un bellissimo fantasma* e correrle dietro può anche essere un bello sport ma, sinceramente, non capisco che diavolo sia destinata a procurare. E' indubbiamente un titolo di merito per la ditta Jaurès, Liebknecht & Co., così come per essa è un titolo di merito la tua adesione. La fraternità internazionale può essere uno scopo per cui lottare e, dal momento che ha il tuo appoggio, vedrò di considerarla una cosa seria, ma è una illusione che finisce per rivelarsi tale se non altro per le sue dimensioni. *Francamente*, cosa penseresti di un tentativo di promuovere la fraternità fra persone che vivono nella stessa strada? Non sto neanche a dire nemmeno in due strade vicine, ai due capi della stessa strada.

C'è già tutta la fraternità che ci può essere ed è pochissima e quel pochissimo non è certo buono. Che cosa significa fraternità? L'abnegazione, il sacrificio di se stessi significano qualcosa. La fraternità si riduce alla questione Caino-Abele. Quella è la tua fraternità vera. *Ecco tutto.*

L'uomo è un animale malvagio. La sua malvagità deve essere organizzata. Il crimine è una condizione necessaria dell'esistenza organizzata. La società è essenzialmente criminale, altrimenti non esisterebbe. Solo l'egoismo salva tutto - tutto, in assoluto - tutto quello che aborriamo, tutto quello che amiamo. E il tutto regge. Ecco perché rispetto le estremizzazioni anarchiche.

- «Mi auguro lo sterminio generale.» Molto bene. È giusto ed è chiaro. Con le parole si fanno compromessi. Non se ne viene a capo. È come in una foresta di cui nessuno conosce il sentiero. Ci si perde nel momento stesso in cui si grida: «Sono salvo».

No. Abbiamo bisogno di un principio preciso. *L'idea nazionale procura sofferenza e servirla causa la morte, ma è comunque meglio che mettersi al servizio delle ombre di un' eloquenza che è morta, proprio perché non ha corpo. Credimi se ti dico che queste questioni sono molto serie per me - molto più di quanto non lo siano per i signori Jaurès, Liebknecht & Co. Tu sei fondamentalmente un frondista. Va bene. Del resto, sono stati i nobili a fare la Fronda. Io guardo il futuro dai recessi di un passato molto buio e trovo che mi è concessa solo la fedeltà a una causa persa in partenza, a un'idea senza avvenire.*

E spesso non ci penso. Sparisce tutto. Non rimane che la verità — un'ombra sinistra e sfuggente la cui immagine è impossibile da fissare. Non rimpiango niente - non spero niente, perché vedo che

rimpianto e speranza non significano niente per il mio carattere. Con me stesso esercito un egoismo razionale e feroce. Vi trovo requie. Poi torna il pensiero. La vita ricomincia, i rimpianti, i ricordi e una disperazione più buia della notte.

Non so perché oggi ti ho detto tutto questo. È perché non voglio che tu mi creda indifferente. Non sono indifferente a quello che per te è motivo di interesse. Solo, il mio interesse è altrove, il mio pensiero segue un'altra strada, il mio cuore desidera qualcos'altro, la mia anima soffre di un altro tipo d'impotenza. Capisci? Tu che sacrifichi il tuo entusiasmo e il tuo talento alla causa dell'umanità, capirai sicuramente perché devo - ne ho bisogno — conservare integro il mio pensiero come estremo omaggio di fedeltà a una causa che è persa. È l'unica cosa che mi resta da fare. Ho gettato al vento la mia vita, ma ho mantenuto il mio pensiero. E' poco - è tutto, è niente - è la vita stessa.

Questa lettera è incoerente come è incoerente la mia esistenza, ma pur tuttavia una logica suprema esiste - la logica che porta alla follia. Ma le preoccupazioni quotidiane ci fanno dimenticare la verità crudele. Per fortuna.

Sempre tuo, con affetto.

P.S. Jessie ti porge i suoi cari saluti e ti ringrazia per il messaggio sulla storia. E incantevole. Parlerò con Garnett del tuo lavoro. E un bravo ragazzo. Occhio e orecchio, eh? Non c'è male. Se solo sapessi scrivere come te - se conoscessi tutto quello che conosci tu - se credessi a tutto quello in cui credi tu! Se, se, se!

[Lettera presa da *Epistolario di Joseph Conrad*, Bompiani, Milano 1966. pp. 111-114]

Note

Introduzione

¹ Edward W. Said, «Between Worlds», in *London Review of Books*, 7 maggio 1998, voi. xx, n. 9, p. 3.

² Id., «Riflessioni sull'esilio», in *Nel segno dell'esilio*, Feltrinelli, Milano 2008, p. 230.

³ La sensibilità di Said nei confronti dell'esilio di Conrad si sviluppò appieno molti anni dopo *Joseph Conrad e la finzione autobiografica*. In un'intervista egli affermò: «L'intera questione dell'esilio e della lingua di Conrad giunse al culmine nel 1972, quando per la prima volta andai in Polonia per una conferenza su Conrad presso l'Accademia polacca delle scienze. Vi partecipavano, tra gli altri Jan Watt e Thomas Moser, autori che avevo letto, ma che non avevo mai incontrato personalmente. Fu poco dopo la fine del regime di Gomulka. La situazione era molto oppressiva. Immerso in un mondo di cui non avevo alcuna idea, mi ritrovai a parlare di Conrad a un pubblico polacco che non capiva necessariamente ciò di cui stavo parlando. Fu un'esperienza molto strana. Il fatto che tale evento non rientrasse in nessuno schema mi ossessionò da lì in poi. In seguito, continuai a occuparmi di Conrad, e Conrad pareva tornarmi sempre alla mente in una maniera o nell'altra». (Intervista all'autore, 16 luglio 1999)

⁴ Edward W. Said, «Between Worlds», cit., p. 3.

⁵ Id., *The Edward Said Reader*, ed. by Moustafa Bayoumi and Andrew Rubin, Vintage, New York 2000, p. 421.

⁶ Cit. *infra*, p. 74.

⁷ Ivi, p. 73.

⁸ Ivi, p. 71.

⁹ Ivi, p. 125 e sg.

¹⁰ Ivi, p. 104.

¹¹ Ivi, p. 107.

¹² Ivi, p. 108.

¹³ Ivi, p. 110.

¹⁴ Ivi, p. 110.

¹⁵ Edward W. Said, *Cultura e imperialismo*, Gamberetti

Editrice, Roma 1998, p. 49.

16 Ivi, p. 55.

17 *Ibidem*.

18 Edward W. Said, «Conrad: The Presentation of Narrative», in *The World, the Text, and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1983, p. 99.

19 Id., *Cultura e imperialismo*, cit., p. 55.

20 Ivi, p. 51.

21 Vedi, per esempio, di Edward W. Said: *Beginnings: Intention and Method*, Basic Books, New York 1975; «Conrad: The Presentation of Narrative», cit.; «Conrad and Nietzsche», in *Joseph Conrad: A Commemoration*, ed. by Norman Sherry, Macmillan, London 1976; «Due diverse prospettive in *Cuore di tenebra*», in *Cultura e imperialismo*, cit., pp. 44-57.

22 Id., *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 214.

21 Id., *Cultura e imperialismo*, cit., p. 55.

24 Id., *Orientalismo*, cit., p. 15.

25 Id., «Conrad and Nietzsche», cit., pp. 70-82.

26 Friedrich Nietzsche, *Su verità e menzogna fuori dal senso morale*, Filema, Napoli 2005, p. 41.

27 Edward W. Said, «Identità, autorità e libertà», in *Nel segno dell'esilio*, cit., p. 439.

28 Id., *Umanesimo e critica democratica*, il Saggiatore, Milano 2007, p. 108.

Prima parte. Le lettere di Conrad

1. Le rivendicazioni dell'individualità

29 «Henry James to Joseph Conrad», in Gérard Jean-Aubry (ed.), *Twenty Letters to Joseph Conrad*, The First Edition Club, London 1926.

30 Richard Curie, *The Last Twelve Years of Joseph Conrad*, Sampson Low, London 1928, p. 25.

31 Jean-Paul Sartre, *L'immaginazione; idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 2004, p. 122.

32 I tormenti e le preoccupazioni che Conrad esprime nelle lettere formano, quindi, lo scenario riflessivo e doloroso della sua opera letteraria. Poche frasi dal saggio di Heidegger *Sull'essenza della verità* chiariscono questo tipo di collegamento. Nel brano che segue, «lasciar-essere» è ciò che ho denominato la sofferenza di Conrad e l'«es-porsi» è il risultato di tale

sofferenza nel suo linguaggio personale: «Lasciar-essere significa: affidarsi all'ente [...] Lasciar-essere - nel senso di lasciar-essere l'ente come quello che è - significa affidarsi a ciò che è manifesto e alla sua manifestazione, in cui ogni ente entra a dimora, e che ogni ente che si manifesta porta ad un tempo con sé. [...] Il lasciar-essere, ossia la libertà, è l'ek-sistente che in sé si es-pone. [...] Vista alla luce dell'essenza della verità, l'essenza della libertà si rivela come l'es-porsi nell'essere-svelato dall'ente» (Martin Heidegger, *Sull'essenza della verità*. Editrice La Scuola, Brescia 1982, pp. 22-23).

³³ Rodolphe L. Mégroz, *A Talk with Joseph Conrad: A Criticism of His Mind and Method*, Elkin Mathews, London 1926, p. 54.

³⁴ Johan Huizinga, «The Idea of History», in Stern Fritz (ed.), *The Varieties of History*, Meridian Books, New York 1956, p. 292.

³⁵ György Lukács, *Storia e coscienza di classe*, Mondadori, Milano 1973. Vedi anche Lucien Goldmann, «Introduction aux premiere écrits de Georges Lukács», in *Les temps modernes*, agosto 1962, n. 195, pp. 254-280.

³⁶ Richard P. Blackmur, *The Lion and the Honeycomb*, Harcourt, Brace and Co., New York 1955, p. 123.

³⁷ Bertrand Russell, *Ritratti a memoria*, Longanesi & C., Milano 1969, pp. 91-96. Vedi anche le insinuazioni di Ford Madox Ford, *Joseph Conrad, un ricordo personale*, Gallio, Ferrara 1990.

³⁸ Reinhold Niebuhr, *The Self and the Dramas of History*, Charles Scribner's Sons, New York 1955, pp. 3-75.

³⁹ Albert Guerard, *Conrad the Novelist*, Cambridge, Mass., 1958, pp. 3-7.

⁴⁰ George Santayana, *Soliloquies in England and Later Soliloquies*, Charles Scribner's Sons, New York 1922, p. 160.

⁴¹ José Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse*, il Mulino, Bologna 1984, p. 87.

2. Il personaggio e la macchina per maglieria, 1896-1912

⁴² È interessante confrontare le parole di Conrad con quelle delle *Lettere a un giovane poeta* di Rainer Maria Rilke, Adelphi, Milano 1980, p. 58: «Così si mutano per colui che diviene solitario tutte le distanze, tutte le misure; di queste mutazioni molte sorgono d'improvviso e [...] nascono allora straordinarie immaginazioni e strani sensi, che sembrano crescere sopra ogni

misura sopportabile. Ma è necessario che noi consumiamo anche *questa* esperienza. Noi dobbiamo accogliere la nostra esperienza quanto più ampiamente ci riesca; tutto, anche l'inaudito, deve essere ivi possibile. È questo in fondo il solo coraggio, che a noi si richieda: il coraggio di fronte all'esperienza più strana, più prodigiosa e inesplicabile, che si possa incontrare» (lettera del 12 agosto 1904).

⁴³ Thomas Mann, *La morte a Venezia*, Einaudi, Torino 1954, p. 17.

3. Le rivendicazioni dell'opera, 1896-1912

⁴⁴ Vedi, per esempio, il saggio di Conrad intitolato «Racconti di mare», in «Note di vita e di letteratura», in Id., *Opere varie*, Mursia, Milano 1982, pp. 268-270.

⁴⁵ John Henry Newman, «La teoria dello sviluppo nella dottrina religiosa», in «Sermoni universitari», in Id., *Opere, Apologia, Sermoni universitari, L'idea di università*, Utet, Torino 1988, pp. 723-724.

⁴⁶ Gerard Manley Hopkins, *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridge*, Oxford University Press, London 1955, p. 187.

⁴⁷ Samuel Taylor Coleridge, *Selected Poetry and Prose*, Modern Library, New York 1951, Essay IV da *The Friend*, p. 495.

⁴⁸ Leon Edel, *Literary Biography*, University of Toronto Press, Toronto 1957, p. 30.

⁴⁹ Henry James, citato in ivi, pp. 31-32.

4. Mondi in guerra 1912-1918

⁵⁰ Henry James, «Il nuovo romanzo», in Id., *L'arte del romanzo*, Lerici, Milano 1959, p. 289.

⁵¹ Sigmund Freud, *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, Studio Tesi, Pordenone 1991.

5. Il nuovo ordine, 1918-1924

⁵² Karl Jaspers, in Aa.Vv., *Lo spirito europeo*, Edizioni di Comunità, Milano 1950, p. 314.

⁵³ Richard Curie, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁴ Paul Valéry, «La crisi del pensiero», in Id., *La crisi del pensiero e altri «saggi quasi politici»*, il Mulino, Bologna 1994, p. 32.

Seconda parte. Le opere brevi di Conrad

6. Il passato e il presente

⁵⁵ Rainer Maria Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, De Donato Editore, Bari 1977, p. 110.

⁵⁶ La lettera di Lawrence è datata 20 marzo 1920. Il passaggio a cui mi riferisco è il seguente: «Sapete, pubblicare Conrad dev'essere un piacere raro. È assolutamente il più impressionante prosatore che mai ci sia stato. Vorrei sapere perché tutti i paragrafi che scrive (avete notato che sono tutti paragrafi: di rado scrive una sola frase?) continuano a risuonare a onde, come la nota di una campana, dopo che sono finiti. Non costruisce sul ritmo della prosa comune, ma su qualche cosa che esiste soltanto nella sua testa, e *poiché non può mai dire quello che vuole dire, tutte le sue cose finiscono in una specie di avidità*, di suggerimento di qualche cosa che non può dire, o fare, o pensare» (corsivo dell'autore). Thomas E. Lawrence, *Lettere dall'Arabia*, Longanesi, Roma 1942, pp. 193-194.

⁵⁷ Frank O'Connor, *The Lonely Voice*, World Publishing Company, Cleveland 1963.

⁵⁸ Edward K. Brown, «James and Conrad», in *Yale Review*, inverno 1946, n. 35, p. 269.

⁵⁹ «Si potrebbe andare oltre e affermare che nel racconto ciò che precede la crisi diventa una conseguenza della crisi - essendo successo *questo*, deve necessariamente essere accaduto prima *quello*» (Frank O'Connor, *op. cit.*, p. 505).

⁶⁰ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 53.

⁶¹ Lettera scritta a Fisher Unwin nel luglio del 1896, citata in John Gordan, *Joseph Conrad: The Making of a Novelist*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1940, pp. 221-222.

⁶² Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, pp. 190-192.

⁶³ György Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, Einaudi, Torino 1957, p. 82. Di Conrad, Lukács scrisse: «Gli eroi vengono posti in conflitti puramente morali e individuali, dove superano la prova o falliscono».

⁶⁴ Richard W.B. Lewis, «The Current of Conrad's Victory»,

in Charles Shapiro (ed.),

Twelve Original Essays on Great English Novels, Wayne State University Press, Detroit 1960, p. 205.

⁶⁵ John Galsworthy, *Castles in Spain*, W. Heinemann, London 1927, p. 91.

⁶⁶ Thomas Mann, *Essays of Three Decades*, Knopf, London 1947, p. 409.

⁶⁷ Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Mondadori, Milano 1989, *passim*.

⁶⁸ Dei saggi di Ferdinand Brunetière Conrad probabilmente conosceva «La Philosophie de Schopenhauer et les conséquences du pessimisme», in *Essais sur la littérature contemporaine*, Calmann-Lévy, Paris 1892.

⁶⁹ Francis Herbert Bradley, *Ethical Studies*, Oxford University Press, London 1927, pp. 160-162.

⁷⁰ Vedi, per esempio, la lettera di Conrad a Edmund Gosse (*Epistolario*, p. 183); vedi anche l'epigrafe a *La linea d'ombra* e il titolo de *Lo specchio del mare*.

⁷¹ Thomas Moser, *Joseph Conrad: Achievement and Decline*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1957, pp. 77, 124; Albert Guerard, *op. cit.*, pp. 96-99. Ha espresso un giudizio critico favorevole su *Il ritorno* Tom Hopkinson, «The Short Stories», in *London Magazine Symposium, Joseph Conrad Today*, London 1957, p. 36.

⁷² Frank Raymond Leavis, *La grande tradizione: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, Mursia, Milano 1983, p. 197.

⁷³ Francis Herbert Bradley, *op. cit.*, pp. 64-65, *passim*.

⁷⁴ Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., pp. 417-436.

⁷⁵ Id., *Parerga e paralipomena*, Boringhieri, Torino 1963, pp. 973-979.

7. L'arte del presente

⁷⁶ Simone de Beauvoir, «Pirro e Cineas», in Ead., *Per una morale dell'ambiguità e Pirro e Cineas*, Sugar, Varese 1964, p. 145.

⁷⁷ Charles Baudelaire, *Opere*, Mondadori, Milano 1996, p. 1120.

⁷⁸ Ivi, p. 1208.

⁷⁹ Ivi, p. 1013.

8. Verità, idea e immagine

⁸⁰ Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., pp. 179, 198-199.

⁸¹ Ivi, pp. 274-276.

⁸² Paul Verlaine, «Ars poetica», in Id., *Poesie*, Rizzoli, Milano 1986, p. 229.

⁸³ György Lukács, *Esistenzialismo o marxismo?*, Acquaviva, s.l. 1995, pp. 21-39.

9. La linea d'ombra

⁸⁴ Ne parla Jocelyn Baines in *Joseph Conrad: biografia critica*, Mursia, Milano 1967, p. 462, note 130 e 131.

⁸⁵ John G. Sutherland, *At Sea with Joseph Conrad*, Grant Richards, London 1922, p. 53.

⁸⁶ Hartley Withers, *War and Lombard Street*, John Murray, London 1917, p. 131.

⁸⁷ John Holloway, «The Literary Scene», in Boris Ford (ed.), *The Modern Age*, Penguin Books, Harmondsworth 1961, p. 55.

⁸⁸ Nathalie Sarraute, *L'età del sospetto*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1959, pp. 65-95.

⁸⁹ Erich Auerbach, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2000, p. 9.

⁹⁰ Charles Baudelaire, «Spleen», in Id., *I fiori del male e altre poesie*, Einaudi, Torino 1987, p. 131.

⁹¹ Arthur Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, cit., pp. 973-979.

⁹² George Orwell, *Senza un soldo a Parigi e a Londra*, Mondadori, Milano 1966, p. 26.

⁹³ Francis Herbert Bradley, *op. cit.*, pp. 176-177. Per un'eccellente, quanto sintetica, discussione di questa idea, vedi Mary Warnock, *Ethics Since 1900*, Oxford University Press, London 1960, pp. 11-76.

⁹⁴ Vedi Erich Auerbach, *op. cit.*, pp. 83-86. Per un'esposizione più ampia e dettagliata della teoria, vedi *Id.*, «Figura», in *Studi su Dante*, Feltrinelli 1991, pp. 176-226.

Bibliografia essenziale

AA. VV., *Joseph Conrad Koneniowski: Essays and Studies*, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958.

AA.VV., «Joseph Conrad Today», in *London Magazine Symposium*, novembre 1957.

Aubry, vedi Jean-Aubry.

Auerbach Erich, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2000.

Baines Jocelyn, *Joseph Conrad: biografia critica*, Mursia, Milano 1967.

Blackmur Richard P., *The Lion and the Honeycomb*, Harcourt, Brace and Company, New York 1955.

Bradbrook Muriel C., *Joseph Conrad: Poland's English Genius*, The University Press, Cambridge, 1941.

Bradley Francis H., *Ethical Studies*, Oxford University Press, London 1927.

Brown Edward K., «James and Conrad», in *The Yale Review*, inverno 1946, n. 35, pp. 265-285.

Brunetière Ferdinand, *Essais sur la littérature contemporaine*, Calmann Lévy, Paris 1892.

Conrad Jessie, *Joseph Conrad and His Circle*, Jarrolds, London 1935.

—, *Joseph Conrad: l'uomo. Testimonianza a due voci*, Mursia, Milano 1974.

—, *Personal Recollections of Joseph Conrad*, stampato privatamente dal Strangeways, London 1924.

Conrad Joseph, *Conrad to a Friend, 150 Selected Letters from Joseph Conrad to Richard Curie*, ed. by Richard Curie, Doubleday, Doran and Company, New York 1928.

—, *Epistolario di Joseph Conrad*, Bompiani, Milano 1966.

—, *Joseph Conrad: Letters to William Blackwood and David S. Meldrum*, ed. by William Blackburn, Duke University Press, Durham 1958.

—, *Joseph Conrad's Letters to His Wife*, stampato privatamente da Bookman's Journal, London 1927.

—, *Letters of Joseph Conrad to Marguerite Poradowska, 1890-1920*, trad. ing., ed. by John A. Gee and Paul J. Sturm,

Yale University Press, New Haven 1940.

—, *Lettres Françaises*, éd. par Gérard Jean-Aubry, Gallimard, Paris 1930.

—, *Tutte le opere narrative di Joseph Conrad*, 5 vol., Mursia, Milano 1981-1986.

Curie Richard, *The Last Twelve Years of Joseph Conrad*, Sampson Low, Marston, London 1928.

Edel Leon, *Literary Biography*, University of Toronto Press, Toronto 1957.

Ford Madox Ford, *Joseph Conrad, un ricordo personale*, Gallio, Ferrara 1990.

Galsworthy John, *Castles in Spain*, Heinemann, London 1928.

Garnett Edward, *Letters from Joseph Conrad, 1895-1924*, Bobbs-Merrill Company, Indianapolis 1928.

Goldmann Lucien, «Introduction aux premiers écrits de Georges Lukács», in *Les Temps modernes*, agosto 1962, n. 195, pp. 254-280.

Gordan John, *Joseph Conrad: The Making of a Novelist*, Harvard University Press, Cambridge 1940.

Guerard Albert J., *Conrad the Novelist*, Harvard University Press, Cambridge 1958.

Hay Eloise Knapp, *The Political Novels of Joseph Conrad*, University of Chicago Press, Chicago 1963.

Heidegger Martin, *Sull'essenza della verità*, Editrice La Scuola, Brescia 1982.

Hewitt Douglas, *Conrad: A Reassessment*, Bowes and Bowes, Cambridge, 1952.

Hopkins Gerard Manley, *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, ed. by Claude C. Abbott, Oxford University Press, London 1955.

James Henry, *L'arte del romanzo*, Lerici, Milano 1959.

Jaspers Karl, in Aa.Vv., *Lo spirito europeo*. Edizioni di Comunità, Milano 1950.

Jean-Aubry Gérard, *Joseph Conrad, Life and Letters*, 2 voll., Doubleday, Page and Company, Garden City, ny 1927.

—, (ed.), *Twenty Letters to Joseph Conrad*, The First Edition Club, London 1926.

Lawrence Thomas E., *Lettere dall'Arabia*, Longanesi, Roma 1942.

Bibliografia essenziale 221

Leavis Frank Raymond, *La grande tradizione: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, Mursia, Milano 1983.

—, «Joseph Conrad», in *Sewanee Review*, aprile-giugno 1958, lxvi, pp. 179-200.

Lewis Richard W.B., «The Current of Conrad's Victory», in Charles Shapiro (ed.), *Twelve Original Essays on Great English Novels*, Wayne State University Press, Detroit 1960.

Lohf Kenneth A. e Sheehy Eugene P., *Joseph Conrad at Mid Century: Editions and Studies, 1895-1955*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1957.

Lukàcs Gyòrgy, *Esistenzialismo o marxismo?*, Acquaviva, s.l. 1995.

—, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1965.

—, *Il significato attuale del realismo critico*, Einaudi, Torino 1957.

—, *Storia e coscienza di classe*, Mondadori, Milano 1973.

Mégroz Rodolphe L., *A Talk with Joseph Conrad: A Criticism of His Mind and Method*, Elkin Mathews, London 1926.

Morf Gustav, *The Polish Heritage of Joseph Conrad*, Sampson Low, Marston, London 1950.

Moser Thomas, *Joseph Conrad: Achievement and Decline*, Harvard University Press, Cambridge 1957.

Newman John Henry, «Sermoni universitari», in *Opere, Apologia, Sermoni universitari, L'idea di università*, Utet, Torino 1988.

Niebuhr Reinhold, *The Self and the Dramas of History*, Charles Scribner's Sons, New York 1949.

O'Connor Frank, *The Lonely Voice*, World Publishing Company, Cleveland 1963.

Ortega y Gasset José, *La ribellione delle masse*, il Mulino, Bologna 1984.

Rilke Rainer Maria, *Lettere a un giovane poeta*, Adelphi, Milano 1980.

—, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, De Donato Editore, Bari 1977.

Russell Bertrand, *Ritratti a memoria*, Longanesi & C., Milano 1969.

Santayana George, *Soliloquies in England and Later Soliloquies*, Charles Scribner's Sons, New York 1922.

Sartre Jean-Paul, *L'immaginazione; idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 2004.

Schopenhauer Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Mondadori, Milano 1989.

—, *Parerga e paralipomena*, Boringhieri, Torino 1963.

Stallman Robert W. (ed.), *The Art of Joseph Conrad: A Critical Symposium*, Michigan State University Press, East

Lansing 1960.

Sutherland John G., *At Sea with Joseph Conrad*, G. Richards, London 1922.

Valéry Paul, *La crisi del pensiero e altri «saggi quasi politici»*, il Mulino, Bologna 1994.

Withers Hartley, *The War and Lombard Street*, Murray, London 1917.

Zabel Morton Dawen, *Craft and Character in Modern Fiction*, Viking Press, New York 1957.

Indice analitico

Agente segreto, L', 85,138, 167, 206 *Al limite estremo*, 116, 129, 131-133, 161,206 *Amleto*, 38, 102 *Amy Foster*, 126, 128,206 *anarchico, Un*, 164,

Apologia prò Vita Sua (Newman), 28 *aquila ferita, L'*, 101-102,208 *Archimede*, 75 *Aristotele*, 65

«*Ars poetica*» (Verlaine), 154 *At Sea with Joseph Conrad* (Sutherland), 175

Auerbach, Erich, 180, 203 «autocrazia e la guerra, L'», 95, 158-159,206

avamposto del progresso, Un, 12, 111, 115,154-155,205

Baines, Jocelyn, 175 «*Ballata del vecchio marinaio, La*» (Coleridge), 109

Baudelaire, Charles, 80, 119, 138, 144, 180

Beauvoir, Simone de, 137 Bennett, Arnold, lettere di Conrad a, 61, 85, 87 Blackmur, Richard P., 35 Blackwood, William, lettere di Conrad a, 64-65, 69, 77-78, 92, 111-112, 132, 136

Bradley, Francis H., 119, 124, 182, 201

Brown, Edward K., 111 Brunetière, Ferdinand, 119 Bulwer-Lytton, Edward, 131

Caine, Hall, 60

Casa di bambola (Ibsen), 121

caso, Il, 85,146, 207

Castles in Spain (Galsworthy), 119

Cechov, Anton, 110

Certosa di Parma, La (Stendhal), 180

Clark, Barrett, lettere di Conrad a, 94

Clifford, Hugh, lettere di Conrad a, 98-99, 113 Coleridge, Samuel Taylor, 74 *colpo di fortuna, Un*, 168-169, 179, 207

Colvin, Sidney, lettere di Conrad a, 90, 92, 173, 195 *compagno segreto, Il*, 12,109,112,116, 139-147, 149, 166-168, 190, 195,

203,207 *Conde, Il*, 139,164 *confessioni, Le* (Rousseau), 74 *Confessioni del cavaliere dell'industria Felix Krull* (Mann), 59 *Con gli occhi dell'Occidente*, 159, 207 Congo, viaggio di Conrad in, 40 Conrad, Jessie, 34,211 Conrad, Joseph (*vedi anche le*

singole opere)

argomenti e difficoltà delle sue opere, 27-30

ansie sulla guerra, 88-90 atteggiamenti autobiografici nelle «memorie», 134-139 atteggiamento verso la ragione, 41-42

composizione de *La linea d'ombra* durante la guerra, 175-176 composizione dei primi romanzi, 46-47

decisione di diventare uno scrittore, 48-49 difficoltà dei romanzi, 49 differenza di atteggiamento verso gli amici intimi e gli editori, 77-79

distinzione tra personaggio reale e meccanico, 61-62 divisioni della narrativa, 116 fallimento di strategia documentato nelle opere, 145-149 finzione e inganno nelle opere letterarie, 164-171 immagini di ordine e arte nelle «memorie», 162-163 immagini di ordine nelle opere letterarie, 154-162, 165-166 importanza dell'eccentricità, 58-60

incapacità di collegare il passato al presente nell'opera, 113-116 insicurezza e timori, 73-76 interesse per la sconfitta della Germania, 90-92 modalità letteraria retrospettiva, 105-109

necessità della morte nelle prime opere, 129-133 note sulla sconfitta del vecchio ordine e il suo significato, 97-99 nuovo ordine e concetto di europeismo, 98-102 opinioni sull'individualità, 50 padronanza del racconto e problemi de *Il salvataggio* relativi alla teoria dell'economia di Newman, 66-71 pessimismo delle ultime opere precedenti la guerra, 171-173 prime esperienze documentate in *Una cronaca personale*, 44-46 prime lettere in inglese, 36-38 prime opere letterarie relative a scrittori e pensatori europei, 118-120 prime speculazioni sulla vita, 39-41 psicologia del conscio di, 30-31 psicologia di Sartre applicata alle prime opere, 116-126 regola per una buona narrativa, 64-66

relazione tra l'idea della verità e l'immagine delle tenebre nelle opere letterarie, 149-154 relazione tra *La linea d'ombra* e le opere precedenti, 176-181 relazione tra *La linea d'ombra* e l'opinione di Conrad sul significato spirituale della guerra, 188-203

relazioni problematica tra il passato e il presente nella narrazione, 109-112 sensazione che la sua vita sia episodica e disgiuntiva, 71-73 speculazioni sulle alternative umane, 51-55

strategie per avere a che fare con il pubblico e gli editori, 79-84 successi personali come scrittore, 203-204

successo e viaggio in Polonia, 85-88 tema del doppio delle lettere reladve alle opere di narrativa, 139-145 temi del dovere e della tradizione ne *La linea d'ombra*, 181-188 ultimi sforzi e

morte, 101-102 valore delle lettere per le opere, 31-36

vede la relazione tra il suo passato e l'esito della guerra, 92-96 viaggio in Congo, 40-41 visione dell'esistenza come una macchina per maglieria, 55-58 *Conrad the Novelist* (Guerard), 44,120 *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte* (Freud), 88,216 Cooper, James Fenimore, 65 «Crisi del pensiero. La» (Valéry), 102 cristianesimo, atteggiamento di Conrad verso il, 57-58, 61 *cronaca personale, Una*, 39, 44-46, 79, 81-82, 99-100, 133-134, 137-138, 165-166,177,187,207 Cunninghame Graham, Robert B., lettere di Conrad a, 10, 53, 150, 209-211

Cuore di tenebra, 12-14, 56, 85, 105, 107-109, 111-112, 117, 120, 122-123, 128, 132, 136, 149-150, 152, 158-159, 167, 181, 185, 187, 190, 200,205-206 Curie, Richard, 29,87,101

lettere di Conrad a, 93, 100, 175

Davray, Henry-D., lettere di Conrad a, 41,82

Dawson, Ernest, lettere di Conrad a, 64 *Dell'essenza del riso* (Baudelaire), 138 *delatore, Il*, 139,164 Dent, Joseph ML, lettere di Conrad a, 91,99 Descartes, René, 42 *diario del Congo, Il*, 40 *Doctor Faustus* (Mann), 128

Domani, 12, 112,206 Don Chisciotte, 163, 198 Dostoevskij, Fëdor, 74 Doubleday and Company, 86-87 Doubleday, Frank N., 106 *Senza un soldo a Parigi e a Londra* (Orwell), 199-200 *duello, Il*, 139,165,207

economia, teoria di Newman sull', 67-68,70,97, 136, 141, 177, 191 Edel, Leon, 81

Edipo a Colono (Sofocle), 179 Eliot, Thomas S., 110 *Esistenzialismo o marxismo?* (Lukàcs), 155

Essays of Three Decades (Mann), 119 *Età del sospetto, L'* (Sarraute), 178 *Ethical Studies* (Bradley), 119, 124, 182,194,201 europeismo, di Conrad, 40, 95-102, 118-119, 187, 193-194,201-202

Falk, 12, 35, 109, 111, 119, 126-127, 131, 160-161, 165,182,195,206 fenomenologia, principi della, applicata alla scrittura di Conrad, 29-36, 38-39, 116-129 Flaubert, Gustave, 27, 166 *Follia di Almayer, La*, 34, 39, 44-47, 81,138,205 Ford, Ford Madox, *vedi* Hueffer, Ford Madox.

France, Anatole, 44,

Francia, atteggiamento di Conrad verso, 90

Fraternità (Galsworthy), 65 *freccia d'oro, La*, 93,100,204,207 Freud, Sigmund, 30, 88-89, 95 *Freyda delle Sette Isole*, 12, 112, 168, 171,207

Galsworthy, John, 66, 77, 119,133 lettere di Conrad a, 38, 41, 58-60, 65,68,87-88, 110, 168 *Gargantua e Pantagruel*

(Rabelais), 180 Garnett, Edward, 50, 211

lettere di Conrad a, 11, 45, 49-52, 58, 60, 62-64, 68, 70-71, 75-77, 83, 87, 89, 94-95, 97, 100-101, 109, 111, 114-115, 120, 144, 205

Gaspar Ruiz, 139, 163-164, 206 Germania, atteggiamento di Conrad nei confronti della, 91, 94, 98, 159 Gide, André, lettere di Conrad a, 86, 90 *Giovinezza*, 12, 107-109, 111, 123-124, 136, 141, 157-158, 178-179, 181, 205

Goethe, Johann W. von, 95 Goldmann, Lucien, 35 Gosse, Edmund, lettere di Conrad a, 80, 83

grande tradizione, *La* (Leavis), 122 *gruppo di sei*, *Un*, 139, 164-165 Guerard, Albert, 44, 120, 149

Hartley, David, 30 Heidegger, Manin, 203, 214 «Henry James», 31, 206 Holloway, John, 178 Hopkins, Gerard Manley, 43, 70,

Hueffer, Ford Madox, lettere di Conrad a, 82, 90 Hugo, Victor, 60 Huizinga, Johan, 34

Ibsen, Henrik, 121 *idioti*, *Gli*, 106, 116, 205 *immaginazione; idee per una teoria delle emozioni*, *L'* (Sartre), 30 Inghilterra, atteggiamento di Conrad verso, 82-84, 101, 157, 159, 167, 172-173, 175-176, 187, 193-194, 200, 202-204

James, Henry, 27, 31, 33, 68, 81, 85, 110, 144, 178 lettere di Conrad a, 108 Jaspers, Karl, 99 Jean-Aubry, Gérard, 10, 28, 74 *Joseph Conrad* (Hueffer), 37 *Joseph Conrad: Achievement and Decline* (Moser), 69, 120 *Joseph Conrad: biografia e critica* (Baines), 175 *Joseph Conrad, Life and Letters* (Jean-Aubry), 28

Karain, 12, 107, 205 Keats, John, 53

Kliszczewski, Spiridion, lettere di Conrad a, 36-38 Knopf, Alfred, 87

lettere di Conrad a, 86

laguna, *La*, 12, 106-107, 155-156, 205 *Last Twelve Years of Joseph Conrad*,

The (Curie), 29 Lawrence, David H., 183 Lawrence, Thomas E., 35, 106, 216 Leavis, Frank R., 27, 122 Lega delle nazioni, 99 *Lettere a un giovane poeta* (Rilke), 212 Lewis, Richard W.B., 118 *linea d'ombra*, *La*, 92-93, 149, 173, 175-204, 207 *Literary Biography* (Edel), 81 *Lonely Voice, The* (O'Connor), 110 *Lord Jim*, 64, 85, 100, 113, 152, 205-206

Lucas, Edward V., lettere di Conrad a, 43, 66 Lukács, György, 34, 118, 155

Man from the North, The (Bennett), 61 Mann, Thomas, 59, 128, 159 Marryat, Frederick, 65 Maupassant, Guy de, 32, 65, 86, 110 Mégroz, Rodolphe L., 34 Meldrum, David S., lettere di

Conrad a, 77

Melville, Herman, 180 Methuen, Algernon, lettere di Conrad a, 82,138 *Mimesis* (Auerbach), 180,203 *Moby Dick* (Melville), 180 Moncrieff, F. Scott, lettere di Conrad a, 65

mondo come volontà e rappresentazione, Il (Schopenhauer), 119, 124, 152-153 Morf, Gustav, 38

morte a Venezia, La (Mann), 59, 159

Moser, Thomas, 69, 120, 149,213 *musica, La* (Baudelaire), 138

negro del «Narcissus», II, 12,71-72,85, 107, 109, 112, 127, 156-157,205 Niebuhr, Reinhold, 38 Newman, John Henry cardinale, 28, 66-67,70, 89 Nietzsche, Friedrich, 14-15, 41 Noble, Edward, lettere di Conrad a, 49-50, 153-154 *Nostromo*, 39, 41,73, 85-86, 133, 206 Novalis (Friedrich von Hardenberg), 137

«nuovo romanzo, II» (James), 85

O'Connor, Frank, 110 Ortega y Gasset, 49 Orwell, George, 199

Parerga e paralipomena (Schopenhauer), 128, 195 *Parsifal* (Wagner), 168-169 *piantatore di Malata, II*, 116, 146-149, 171-173,177,207 *Pierre e Jean* (Maupassant), 32 Pinker, James B., lettere di Conrad a, 80, 88,91,95,100-101,175 *Pirro e Cinnea* (Beauvoir), 137 *Polish Heritage of Joseph Conrad, The* (Mori), 38 Polonia, atteggiamento di Conrad verso, 38,48, 82-84, 101 Poradowska, Marguerite, lettere di Conrad a, 32,38-44,47-49,80,83, 98, 153

Prima guerra mondiale, 18, 38, 87, 120

principe Roman, II, 145-146, 207 *Prometeo liberato* (Shelley), 151 Proust, Marcel, 65 psicologia, di Freud, 30 di Hardey, 30 di Jung, 30, 139-141

quaderni di Malte Laurids Brigge, I (Rilke), 105-106

Rabelais, François, 180 «Racconti di mare», 65 «Reai Thing, The» (James), 68 *reietto delle isole, Un*, 39, 47, 205 Retinger, Joseph, 87 *ribellione delle masse, La* (Ortega), 49 Rilke, Rainer Maria, 106,215 *ritorno, II*, 111, 120-126, 149, 184, 205

Ritratti a memoria (Russell), 37 Rousseau, Jean-Jacques, 74 Russia, atteggiamento di Conrad verso, 91, 98, 158-160 Russell, Bertrand, 37

Salon del 1846 (Baudelaire), 138 *Salon del 1859* (Baudelaire), 138 *salvataggio, II*, 69, 95, 100,207 Sand, George, 81

Sandeman, Christopher, lettere di Conrad a, 96,100 Sanderson, signora, lettere di Conrad a, 73,77, 93, 105, 153

Sanderson, Ted, lettere di Conrad a, 58,73,77,114, 161

Santayana, George, 45 Sarraute, Nathalie, 178 Sartre, Jean-Paul, 30,116-118,124,144 Schlumberger, Jean, lettere di Conrad a, 90

Schopenhauer, Arthur, 36, 119, 123-124,127, 152-153,161, 185,195 Shaw, George Bernard, 151 Shelley, Percy Bysshe, 47,151 *significato attuale del realismo critico*,

Il (Lukács), 118 Sisifo, 39, 47

Smet, Joseph de, lettera di Conrad a, 75 *socio*, *II*, 139, 146,207 Sofocle, 179

Soliloquies in England (Santayana), 45 *specchio del mare*, *Lo*, 27, 79-81, 98, 119, 129, 133-136, 138-140, 142, 162-163,165-166, 179,206 *spirito europeo*, *Lo* (Jaspers), 99 «Spleen» (Baudelaire), 180 Stendhal, 180

Storia e coscienza di classe (Lukács), 35

Sull'essenza della verità (Heidegger), 31,214

Sutherland, Capitano John G., 175 Symons, Arthur, lettere di Conrad a, 10, 60,76, 80, 137

Talk with Joseph Conrad, *A* (Mégroz), 34

«teoria dello sviluppo nella dottrina

religiosa, *La*» (Newman), 66-68 *terra desolata*, *La* (Eliot), 110 *Tifone*, 12, 119, 129-130, 160, 206 *Tristano e Isotta* (Wagner), 170 Tupper, Martin, 60 Turgenev, Ivan, 110

ufficiale dai capelli neri, *V*, 34, 114-115,207

Unwin, Fisher, lettere di Conrad a, 114

Ulisse, 58,163,183

Valéry, Paul, 102 Verlaine, Paul, 154 *Vittoria*, 86,207

Wade, Allan, lettere di Conrad a, 94 Wagner, Richard, 98,168, 170 Waliszewski, Kazimierz, lettere di Conrad a, 81 Walpole, Hugh, lettere di Conrad a, 97,186

War and Lombard Street, *The* (Withers), 175-176

Watson, Frederick, lettere di Conrad a, 85

Watson, signorina, lettere di Conrad a, 55 Wedgewood, Ralph, lettere di Conrad a, 88

Wells, Herbert G., lettere di Conrad a, 62,71,75, 108, 111 Whitehead, Alfred North, 92 Wise, Thomas J., lettere di Conrad a, 100

Withers, Hartley, 175-176 Yeats, William B., 151

Zagórska, Angèle, lettere di Conrad a, 74, 162 Zagórski, Charles, lettere di Conrad a, 48, 74